QUATRIÈME ANNÉE — N° 6. — Mars 1920

# BULLETIN

DE LA

# Société Française de Musicologie

## SOMMAIRE

**Comptes rendus des séances et des communications.**

| | |
|---|---|
| **Th. GEROLD** . . . . . | Remarques sur la chanson populaire de la Suisse romande, suivies d'observations par M. J. Tiersot. |
| **M. CAUCHIE** . . . . . | La dynastie des Boesset. |
| **L.-Eugène ROCHESSON.** | Orgues anciennes. Relevage et restauration. |
| **J.-G. PROD'HOMME** . . | Deux lettres de jeunesse de Berlioz. |
| **Bibliographie** . . . . . | J. T. — L. L. L. — J. G. P.. |
| **Errata.** | |

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

1920

Prix : 2 fr. 50.

# BULLETIN

DE LA

# SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DE

# MUSICOLOGIE

# BULLETIN

DE LA

# SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DE

# MUSICOLOGIE

---

TOME II

---

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1920

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

BULLETIN

DE LA

# SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

N° 6. — MARS 1920

COMPTES RENDUS DES SÉANCES DES 18 NOVEMBRE, 26 DÉCEMBRE 1919 ET 28 FÉVRIER 1920. — MÉMOIRES ORIGINAUX. — BIBLIOGRAPHIE

## COMPTES RENDUS
## DES SÉANCES ET DES COMMUNICATIONS

### SÉANCE DU MARDI 18 NOVEMBRE 1919

La séance est ouverte, salle Gaveau, à 16 heures et demie, sous la présidence de M. de la Laurencie, président.

Présents : Mme Gallet, MM. Borrel, Boschot, Bouvet, Gariel, Gastoué, de la Laurencie, Lejeune, Pirro, Poirée, Prod'homme, Prunières, Tiersot, Vidal, Vinée.

Excusés : Mlle Pereyra ; MM. Emmanuel, Expert, Mangeot.

Le président fait l'éloge de notre regretté collègue Henri Quittard enlevé à la force de l'âge, le 21 juillet dernier ; il retrace sa carrière musicologique.

Les canditatures suivantes, agréées par le Comité, sont mises aux voix et adoptés à l'unanimité :

MM. Rafaël Mitjana, ministre plénipotentiaire d'Espagne à Stockholm, présenté par MM. Pirro et de la Laurencie, membre correspondant.

Maurice Cauchie, présenté par MM. Expert et Sénart.

Aloys Mooser, critique musical de *la Suisse* à Genève, présenté par MM. de la Laurencie et Prod'homme, membre correspondant.

Marc Pincherle, présenté par MM. Bouvet et Pirro.

L. Eugène Rochesson, présenté par MM. de la Laurencie et Bouvet.

Mme Wanda Landowska, présentée par MM. de la Laurencie et Prod'homme, membre correspondant.

Le président annonce que ces nouvelles adhésions portent le nombre des membres de la Société à 75.

Le Bulletin paraîtra fin décembre, et formera avec les quatre précédents, le premier volume des mémoires publiés par la Société ; sur la proposition de Mlle Pereyra, on décide la création, dans le Bulletin, d'une rubrique consacrée à la bibliographie des périodiques musicaux français et étrangers.

La séance se termine par deux communications :

1° M. Julien Tiersot, sur *La Musicologie et l'enseignement public.* En voici le résumé :

M. Julien Tiersot entretient la Société des travaux de la commission instituée au ministère de l'instruction publique pour la réorganisation de l'enseignement musical à ses divers degrés. Bien que l'attention de cette commission se soit surtout portée sur l'enseignement élémentaire, celle-ci n'a pas méconnu les droits qu'a la musique à être considérée comme un art et étudiée, au moins dans ses principales manifestations historiques, au même titre que le sont les arts plastiques et les diverses littératures. Déjà l'histoire de la musique a sa place marquée dans une partie des programmes de l'enseignement. Ceux des écoles normales primaires prescrivent de « faire connaître les grands maîtres de la musique et indiquer à grands traits l'évolution de l'art musical » ; et l'examen pour l'obtention du diplôme pour l'enseignement de la musique dans les écoles normales et les lycées comporte, à son degré supérieur, une double et importante épreuve, écrite et orale, consacrée à l'histoire de la musique, pour laquelle est présentée une liste d'auteurs à préparer, liste renouvelée tous les trois ans[1]. Mais voici qui est presque paradoxal : le règlement impose

1. A titre de renseignement, nous reproduisons ici les noms des auteurs et des œuvres à préparer en vue de cet examen pour les années 1920-21-22 : François Couperin, 2e livre des *Pièces de Clavecin* ; — Rameau, *Castor et Pollux* ; — J.-S. Bach, *La Passion selon saint Mathieu* ; Hændel, *Judas Macchabée* ; Gluck, *Alceste* ; Mozart, *Don Juan* ; Beethoven, *Symphonie héroïque* ; Méhul, *Joseph* ; Berlioz, *La Damnation de Faust* ; Gounod, *Faust* ; César Franck, *Rédemption* ; Saint-Saëns, *Samson et Dalila*.

ici l'étude d'un sujet, et aucun enseignement n'est prévu pour y préparer les candidats ! Sans doute, quelques Facultés — au moins une, celle de Paris — possèdent une chaire d'histoire de l'art spécialement réservée à la musique ; mais l'action de cette Faculté est sans influence sur l'enseignement élémentaire ou secondaire, pour lequel, nulle part, il n'est formé de professeurs susceptibles de donner l'enseignement convenable à ces degrés (écoles normales et lycées).

Dans une séance de la dite commission, M. J. Tiersot a exposé les grandes lignes d'un plan d'organisation tendant à instituer l'enseignement de l'histoire de la musique dans les diverses écoles où il a sa place, d'abord en proposant un programme, puis en cherchant à en assurer l'application, ce qui, dans les premiers temps au moins, ne saurait être fait sans le concours de ceux qui, en dehors même du corps enseignant, se sont consacrés à la musicologie. « Soyez assurés, conclut-il, que quelques années de cours spéciaux, bien organisés, dans nos grandes écoles, suffiront pour donner une impulsion générale qui sera rapidement suivie d'effet : cette situation transitoire ne saurait être de longue durée, et bientôt, l'Université possèdera pour ses lycées, pour ses écoles normales primaires, pour revenir enfin aux écoles normales supérieures, une pléiade de maîtres, formés par elle, et capables de répandre un enseignement digne d'elle aussi bien que de son objet. »

2° M. Eugène Borrel, sur *La Réalisation de la basse chiffrée dans l'École française, entre* 1650 *et* 1700.[1]

La séance est levée à 18 heures.

## SÉANCE DU VENDREDI 26 DÉCEMBRE 1919

La séance est ouverte à 16 heures et demie, salle Gaveau, sous la présidence de M. de la Laurencie président.

Présents : MM^mes^ Pereyra, Wiener-Newton.

MM. Bouvet, Gastoué, de la Laurencie, Mutin, Pirro, Prod'homme, Raugel, Tiersot, Vinée.

Excusés : M^me^ Jeanne Arger, M. Rouart.

Le président à reçu la nouvelle de la mort de notre collègue Octave Maus, décédé à Lausanne, le 26 novembre. D'origine belge, Octave

1. Cette communication sera insérée dans le prochain Bulletin.

Maus était un grand ami des arts. Il avait fondé, jadis, à Bruxelles, le cercle de la *Libre Esthétique* qui exerça une longue et heureuse influence ; il créa aussi la revue l'*Art moderne* qui fut une des premières à soutenir les efforts de la jeune école française.

Les candidatures de M. Bour, aumônier du Bon Pasteur, à Borny, présenté par Mlle Pereyra et M. de la Laurencie, et de M. Paul Landormy, présenté par MM. Tiersot et de la Laurencie, sont adoptées à l'unanimité.

Le Bulletin paraîtra seulement dans les premiers jours de janvier.

Lecture est donnée, par le président, de la communication de M. Théodore Gérold intitulée : *Remarques sur les chansons populaires de la Suisse romande* [1].

Après quelques observations de M. Tiersot, la parole est donnée à M. Gastoué pour une communication sur *Quelques pièces de musique populaire provençale*, notamment sur les *Noëls* de Saboly (avec le concours de M. Droux). M. Gastoué montre qu'il y a, dans ces *Noëls* recueillis par le prêtre avignonnais, et devenus si célèbres, fort peu de mélodies originales et d'éléments vraiment provençaux.

La séance est levée à 18 heures.

## SÉANCE DU SAMEDI 28 FÉVRIER 1920

La séance est ouverte à 16 heures et demie, salle Gaveau, sous la présidence de M. de la Laurencie, président.

Présents : Mme Gallet, MM. Bouvet, Eugène Rochesson, Gariel, de la Laurencie, Mutin, Pincherle, Raugel, de Saint-Foix, Tiersot, Vinée.

Excusés : MMmes Le Roux, Wiener-Newton, MM. Borrel, Expert, Griveau, Prod'homme, Vidal.

Le président annonce que Mme Ogier, belle-mère du regretté Jules Ecorcheville, vient de faire don à la Société d'une importante collection de fiches comprenant des dépouillements d'ouvrages sur la musique et, notamment, la bibliographie des œuvres théoriques et pratiques concernant la musique et conservées dans les bibliothèques

1. Cette communication est insérée dans le présent Bulletin, pp. 6 et suiv.

de province La société adresse à Mme Ogier l'expression de sa vive reconnaissance pour ce don si précieux.

Le président a écrit à M. Brunot, doyen de la Faculté des Lettres, pour lui demander l autorisation d installer cette collection dans la bibliothèque Pierre Aubry, à la Sorbonne, mais à la condition qu'elle soit facilement accessible aux membres de la Société Lors de sa dernière séance, le Comité a décidé que la Société saisirait M. le vice-recteur de l Université de Paris d un vœu tendant à ce qu'une section musicale soit créée dans le futur *Institut d'Histoire de l'Art et d'Esthetique* qui va être fondé grâce aux libéralités de Mme Arconati-Visconti.

La parole est ensuite donnée à M. L. Eugène Rochesson pour une communication intitulée : *Orgues anciennes. Relevage et restauration*[1]

Après un échange d'observations entre MM Eugène Rochesson, Mutin et Bouvet, ce dernier lit une lettre de Charles Gounod, datée d'octobre 1872 et relative à un opéra de Lalo, qui, d'après M Tiersot, serait celui de *Fiesque*.

Puis, M de la Laurencie présente quelques remarques sur l'*Exotisme dans la musique française ancienne* Il examine plus spécialement le rôle que l'Amérique a joué, dans notre musique dramatique et instrumentale, au cours du XVIIIe siècle. Après Lully, Méhul et Lesueur ont introduit l'Amérique et ses « Sauvages » à l'Opéra, pendant que violistes et violonistes écrivaient quelques « airs américains », et que Michel Corrette célébrait sur le clavecin Boston et l'Indépendance américaine Gretry a composé *le Huron*, et, en 1779, Gardel donnait le ballet américain de *Mirza*, tandis qu'en 1785 Candeille faisait représenter un *Pizarre ou la conquête du Perou* où il marque quelques efforts vers l'exotisme musical, efforts qui se manifestent également dans la *Cora* de Mehul (1791). Le sujet de *Paul et Virginie*, traité par Kreutzer et par Lesueur, détermine sinon des emprunts à la musique nègre, du moins des imitations de cette musique. Mais, en général, nos musiciens ignorent le folk-lore américain, et recherchent surtout la couleur locale dans la mise en scène.

La séance est levée à 18 heures.

1. Cette communication est insérée dans le présent Bulletin, pp. 27 et suiv.

# REMARQUES

SUR LA

# CHANSON POPULAIRE DE LA SUISSE ROMANDE

La Suisse romande s'est décidée assez tard à rassembler ses chansons populaires. Ce n'est qu'il y a une douzaine d'années, en 1907, que la *Société suisse des Traditions populaires* entreprit de faire faire des recherches systématiques dans les différents cantons et de classer les chansons et mélodies appartenant au domaine populaire. Cette tâche fut confiée spécialement à M. Arthur Rossat, qui s'était déjà fait connaître par des études sur le folklore jurassien. M. Rossat se mit à l'œuvre avec un zèle infatigable, une ardeur toute juvénile, parcourant les campagnes et les montagnes, poussant ses recherches jusqu'au fond des vallées les plus reculées, sachant trouver les sujets capables de lui donner les renseignements désirés. Il savait qu'il fallait agir vite car les vieilles chansons tendent en Suisse, comme partout ailleurs, à disparaître. « Il était prudent de ne pas attendre trop longtemps », écrivait il, « les vieux qui savent chanter s'en vont rapidement, emportant dans la tombe les trésors qu'ils étaient seuls à posséder ». C'est à la tradition seule qu'il fallait naturellement faire presque toujours appel. Il y a bien aussi quelques documents écrits. Dans ses tournées, Rossat a découvert un certain nombre de recueils et de cahiers contenant, souvent à côté d'une foule de remarques banales, notes commerciales, souvenirs de famille, des chansons de tout genre et de différentes époques. Mais, d'une part, ces vieux manuscrits ne donnent en général que le texte poétique, la mélodie ayant été jugée suffisamment connue, ou le collectionneur n'ayant pas su la noter. D'autre part, ils ne remontent guère qu'aux dernières années du XVIII[e] siècle.

Ayant réuni plus de cinq mille chansons, dont environ quatre mille avec les mélodies, M. Rossat entreprit de les publier. La mort a malheureusement interrompu son travail. Il faut espérer que la *Société suisse des Traditions populaires* trouvera les moyens de

continuer cette publication Quoiqu'il en soit, les recueils édités jusqu'à présent fournissent déjà matière à un grand nombre d'observations et remarques intéressantes. Je me permettrai d'en soumettre quelques-unes à la Société de musicologie, espérant apporter une modeste contribution à l'étude de la chanson populaire française.

Car, il faut le dire tout de suite, c'est bien au domaine de la chanson française qu appartiennent la plupart de ces mélodies romandes. On sait que la Suisse a trois langues officielles; certains cantons sont bilingues, tels le canton de Berne, celui de Fribourg, le Valais. Eh bien, on peut dire que l'influence de la Suisse alémanique sur la chanson romande est peu considérable, celle des cantons italiens à peu près nulle.

Les chansons vraiment autochtones sont en somme assez rares; elles sont en général restreintes à quelques genres spéciaux, chansons de l'année, chansons satiriques ou anecdotiques d un intérêt local.

Un travail attrayant est celui d identifier les versions françaises qui se sont acclimatées en Suisse, de noter les modifications qu'elles y ont subies, et il est curieux de constater, souvent pour la même chanson, des différences mélodiques sensibles dans un cadre aussi restreint que celui de la Suisse romande.

Prenons, pour donner quelques exemples, quelques-unes des vieilles chansons à caractère lyrico-épique Voici celle du *Roi Renaud* . quatre mélodies, deux en majeur, deux en mineur L'une de ces dernières, du Jura, se rapproche sensiblement de la mélodie la plus connue, du premier ton; la mélodie du canton de Genève a un début assez flottant comme tonalité , les deux mélodies majeures proviennent, l une du canton du Vaud, l autre du Jura. Le texte de cette dernière version présente quelques modifications notables. La première strophe ne fait pas mention de la blessure de Renaud :

« Un jour le roi entra dans Paris, sa mere alla au devant de lui;
« Réjouis-toi, mon fils Renaud, ta femme vient d'accoucher d'un fils »

et rappelle le texte d'une version notée en Haute-Bretagne par M. Tiersot (v. *Revue Musicale*, 1904).

La chanson de la *Pernette* ne s est conservée que sous une forme altérée et contaminée La belle mélodie si répandue en France est inconnue en Suisse Dans le canton de Fribourg, la chanson est mi-patois mi-français, avec le refrain « sur la violette » et une mélodie

assez peu intéressante[1]. La version du canton du Vaud « Tout là-haut sur ces montagnes où l'on entendait pleurer » se rapproche de celle que M Tiersot a rencontrée dans les Alpes françaises, mais la mélodie est moins belle que celle communiquée par M. Tiersot. Enfin, notre chanson est devenue une chanson de marche « Ne pleure pas Jeannette », que les soldats romands chantent au service.

*La fille du Roi Louis* ne semble s'être conservée que dans le Jura bernois. La version la plus longue est en patois, une autre en français. Dans toutes les deux, le roi Louis est devenu un « monsieur » ou un « seigneur » de Besançon. La mélodie rappelle celle de la chanson de la fille du roi français mariée à un Anglais, mais elle est en majeur.

La délicieuse chanson des *Trois princesses au pommier doux* se retrouve dans le canton de Fribourg et aux alentours du lac de Joux, avec des mélodies majeures très simples, mais d'un caractère aimable.

La complainte généralement appelée *Les tristes noces* a probablement été importée des Alpes françaises L'une des mélodies du Valais est à peu près identique à celle que M. Tiersot indique comme la mélodie type de cette chanson dans les Alpes françaises Une autre, également majeure, mais différente, se retrouve dans le Jura, tandis que le Valais a conservé une mélodie mineure. Toutes les trois sont du reste apparentées entre elles par le refrain « *J'entends le rossignolet* ».

*L'enlèvement en mer*, avec dénouement tragique ou gai, est une chanson très répandue dans le Jura, les cantons de Fribourg, Genève et du Valais Quelques versions : « Petite marjolaine, veux-tu te marier ? » sont contaminées par une autre chanson Le même type se retrouve en Savoie.

Il est inutile de prolonger cette énumération qui, forcément, resterait quand même incomplète Je mentionnerai seulement encore une chanson amoureuse, connue déjà au xvi[e] siècle, puisqu'elle a été mise en quatre parties par Roland de Lassus « *Comment vouloir qu'une personne chante, Quand ell' n'a pas son cœur en liberté* ». D'après M. Rossat, elle s est répandue dans toute la Suisse romande.

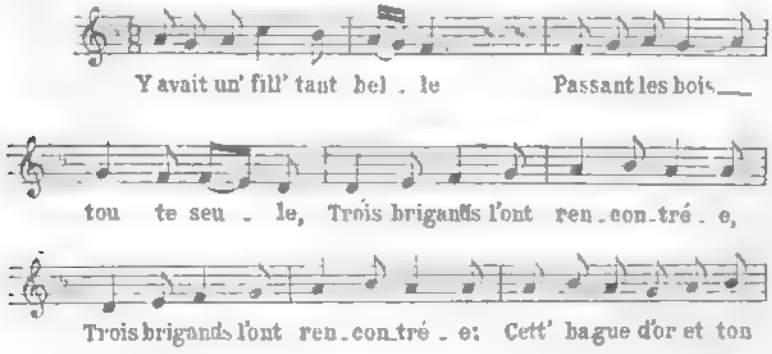
1 On pourra consulter sur cette version fribourgeoise une bonne étude de M Hirschy dans le *Bulletin du Glossaire des patois de la Suisse romande*, année 1906.

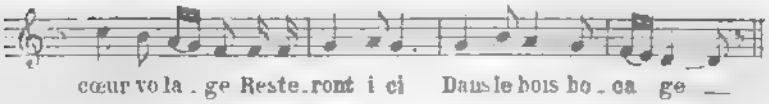
Une question intéressante est celle de la répartition des chansons dans les différents cantons romands. On ne pourra naturellement la fixer définitivement que lorsqu'on aura le matériel complet. Pourtant, dès maintenant, on peut dire que le répertoire habituel lyrico-épique s'est surtout conservé dans le Valais, le canton de Fribourg et le Jura bernois. Ces mêmes cantons ont également gardé le plus fidèlement les anciens chants religieux, les chansons de fêtes et de l'année. Les cantons de Neufchâtel et de Vaud sont particulièrement riches en chansons patriotiques et militaires.

Le pays de Vaud, spécialement, possède à lui seul plus de chansons militaires que tous les autres cantons romands ensemble. A Genève, on trouve des chansons traditionnelles, des romances, des rondes enfantines. Les chansons de nouvel an étaient autrefois très répandues ; quelques-unes d'entre elles ont persisté dans certaines localités du Jura bernois et du canton de Vaud. Les mêmes chants se retrouvent, avec certaines variantes, dans la Franche-Comté. Ils ont donc évidemment une origine commune et probablement assez ancienne.

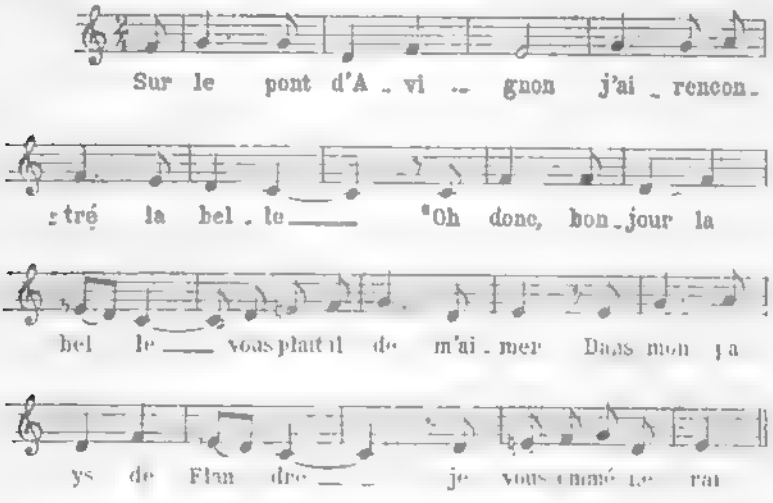
Le Valais possède également les mélodies les plus belles et les plus intéressantes. On en rencontre aussi quelques-unes qui semblent être assez anciennes dans le canton de Fribourg et dans le Jura.

Il est peut-être indiqué de donner quelques exemples. Voici la chanson de la fille assassinée dans un bois par trois drôles. Ces derniers se trahissent ensuite en laissant tomber, au cabaret, la bague de leur victime (comparez Damase Arbaud, *Ch. pop. de Provence : La doulento*, et Nigra, Piémont) : *La ragazza assassinata*,. Version du val d'Anniviers, Valais :






En voici une autre, également du Valais (val de Bagne) intéressante comme tonalité C'est l'histoire de la jeune fille séduite et abandonnée, qui maudit son amant ; celui-ci se noie en passant la rivière.




Pour terminer, j'ajouterai que dans les chansons romandes les mélodies en mineur ne sont pas très rares ; on en trouve aussi qui se rapprochent des tons ecclésiastiques, tandis qu'en Suisse alémanique toutes les chansons populaires vraiment suisses sont, sauf une ou deux exceptions, en mode majeur Au point de vue du rythme, nous trouvons aussi plus de variété et de souplesse dans les chansons romandes que dans celles des cantons de langue allemande.

THÉODORE GÉROLD

A la suite de la communication de M. Gérold, M Julien Tiersot a présenté à la Société les divers écrits que M Arthur Rossat a consacrés à la chanson populaire de la Suisse française et qu'a publiés principalement la *Societe suisse des Traditions populaires*. Il se proposait de faire lui-même quelque jour une communication sur

cet intéressant sujet ; mais il a été très heureux de se voir devancé par son confrère strasbourgeois, d'autant mieux qualifié pour une pareille étude qu'ayant professé à l'Université de Bâle, M. Gérold a vécu ainsi dans le milieu même où ont été accomplis ces travaux

C'est à Bâle, en effet, que la *Société suisse des Traditions populaires* a son siège, et M Arthur Rossat a été, pendant un quart de siècle, professeur de français à l'école réale supérieure de cette ville. Il a obtenu, en 1917, le grade de docteur ès-lettres de l Université de Genève, après avoir soutenu une thèse sur « la Chanson populaire dans la Suisse romande ». Le nom d'Arthur Rossat doit s'ajouter, hélas ! à la si longue liste des pertes que la musicologie a subies en ces dernières années : fait docteur en 1917, il avait, en cette année même, après sa thèse, commencé un recueil général des chansons populaires recueillies par lui, mais cet ouvrage, qui promettait de devenir très important, n'aura pas été plus loin que le tome premier, — à moins que des mains pieuses, utilisant des documents collectionnés avec tant de patience et de soin, ne le continuent et ne le complètent ; et cela, nous le souhaitons de grand cœur.

Voici une liste, aussi complète que possible, des publications d'Arthur Rossat sur la chanson française populaire en Suisse. Les premières, dans l'ordre chronologique, sont de simples extraits ou livraisons des *Archives suisses des Traditions populaires* ; les plus récentes prennent l'importance de volumes entiers.

Notons aussi que les premières sont consacrées aux chansons en patois, tandis que les dernières reproduisent le répertoire de la chanson populaire française telle qu'on la chante dans divers cantons de la Suisse romande, le même (aux variantes près) qui nous est connu comme répandu dans les provinces de l'est de la France, Franche-Comté, Bourgogne, Savoie, etc Les mélodies sont toujours notées avec le plus grand soin Dans leur ensemble, elle évoquent l impression de celles que Jean-Jacques Rousseau entendait, dans son enfance, sur les bords du Léman, et que, dans la *Nouvelle Héloïse*, il caractérisait par ces mots : « Les airs ne sont pas piquants, mais ils ont je ne sais quoi d'antique et de doux qui touche à la longue ». Ces chants, qui déjà semblaient antiques au XVIII^e^ siècle, sont les mêmes que répètent encore les paysans du Valais ou du Jura suisse ; Arthur Rossat les a définitivement sauvés pour la postérité

## PUBLICATIONS D'ARTHUR ROSSAT

## SUR LA CHANSON POPULAIRE EN SUISSE FRANÇAISE

*Chants patois jurassiens*, dans les *Archives suisses des Traditions populaires*, revue trimestrielle publiée par les soins du Comité et dirigée par Ed. Hoffman Krayer et (à partir de 1902) par Jules Jeanjaquet, puis (à partir de 1906) par Maxime Reymond. — Zurich, puis Bâle. — Première partie, *Noëls et Chants de fête ; Prières* (3e année, 1899, 4e livraison). — Deuxième partie, *Rondes* (4e année, 1900, 2e livraison). — Troisième partie, *Pastorales, Chansons d'amour*, etc. (5e année, 1901, 2e et 3e livraisons). — Quatrième partie, *Chansons satiriques* (6e année, 1902, 3e et 4e livraisons, 7e année, 1903, 2e et 4e livraisons).

*Le Chant du Guet de nuit dans le Jura catholique* (même périodique, 10e année, 1906, 3e livraison).

*La Poésie religieuse patoise dans le Jura Bernois catholique* (Noëls, Chants de fêtes religieuses, Complaintes), Bâle, 1907 (*Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*).

*Vieilles chansons de France recueillies dans le Jura bernois* (ancien évêché de Bâle). Extrait des *Archives suisses des Traditions populaires*, t. XIV (1910).

*Rondes enfantines, Berceuses, Jeux et Empros en patois jurassien* (*Festschrift zum XIV. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Zürich, 1910*).

*La Chanson populaire dans la Suisse romande*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève. Bâle, 1917.

*Les Chansons populaires recueillies dans la Suisse romande*, tome premier. Bâle, 1917. — Ce volume, le seul paru (comme nous l'expliquons plus haut) est entièrement consacré, après une introduction exposant la méthode générale du recueil, à la première partie (inachevée). *Chansons traditionnelles : Chansons narratives, épiques et tragiques ; Chansons profanes et religieuses ; Noëls et Chants de fêtes*. Il contient des versions, parfois multiples, de 27 chansons, qui toutes appartiennent à la série des chansons narratives.

Julien TIERSOT.

# LA DYNASTIE DES BOESSET

Jusqu'à ce jour, on ne possédait, sur Antoine Boesset [1], que les données suivantes :

1° les affirmations, non prouvées, de Fétis : Antoine Boesset, s[r] de Villedieu, né vers 1585, nommé en 1615 intendant de la musique de la reine, en 1617 maître de la musique du roi, en 1627 intendant de la musique du roi, en 1632 surintendant de la musique du roi et de la reine, et à une date inconnue conseiller du roi ;

2° l'acte de « sépulture » de Boesset (10 décembre 1643), cité par Fétis d'après les registres de l'église saint Eustache, registres brûlés en 1871 ;

3° deux quittances conservées à la bibliothèque nationale [2] et signalées par Michel Brenet [3], quittances portant la signature autographe d'Antoine Boesset, et dont la première prouve que, contrairement à ce que dit Fétis, Boesset était déjà « Surintendant de la musique du Roy et Maistre de la musique de la Royne » le 3 septembre 1624 ;

4° le contrat de mariage d'Antoine Boesset (16 février 1613) avec Jeanne Guédron, fille de Pierre Guedron [4], « superintendant de la

1 C'est ainsi (et non pas Antoine *de* Boesset, que l'appellent toutes les pièces manuscrites rédigées de son vivant (quittances, actes notariés, etc.). D'autre part, les contemporains écrivent tantôt *Boesset*, tantôt *Boisset*, j'adopte la graphie des signatures autographes, qui est évidemment la seule dont on doive tenir compte.

2 *Recueil de cinquante-neuf pièces originales signées par des musiciens des siècles passés ou qui leur sont relatives* (Bibl. nat. ms. : f. français, n° 7835, pièces 40 et 41.

3. *La Grande Encyclopédie...* : VII, art. Boesset.

4 Et non pas *Guesdron*, comme l'écrivent parfois les contemporains : il y a deux signatures autographes de Pierre Guedron dans le *Recueil* cité à la note 2 ci-dessus ; la graphie de l'une et de l'autre est : *P. Guedron*.

musicque de la chambre du Roy », contrat dont Ecorcheville a publié des extraits, où malheureusement quelques erreurs se sont glissées [1].

De même, sur ceux des descendants d'Antoine Boesset qui furent musiciens, la documentation se bornait à peu près à des racontars de Fétis agrémentés de quelques dates, d'ailleurs fausses pour la plupart.

Des recherches heureuses m'ont permis de rassembler non seulement quatre pièces nouvelles sur Antoine Boesset (ce qui est encore bien insuffisant), mais encore un grand nombre de documents concernant ses descendants et principalement son fils aîné qui se rendit aussi célèbre que son père.

* * *

En préparant mon édition critique des *Epistres en vers* de Bois-Robert, dont le premier volume va paraître cet été [2], je fus amené à dépouiller complètement et méthodiquement cinquante et un volumes des archives du Châtelet de Paris [3]. Entre autres choses intéressantes, j'y trouvai le contrat de mariage d'Antoine Boesset que j'ai mentionné plus haut. Je le crus inédit, et je m'apprêtais à le publier lorsque mon ami M. Henry Expert me révéla l'existence du livre d'Ecorcheville.

J'y trouvai la reproduction fragmentaire du contrat en question, mais avec deux erreurs. Tout d'abord il n'y a pas, dans le manuscrit, « majeur de vingt ans passés », ce qui ne signifierait rien puisqu'alors on ne devenait majeur qu'à vingt-cinq ans, mais « majeur de vingt cinq ans passés ». Antoine Boesset est donc né au plus tard le 16 février 1588, et Fétis a raison de dire qu'il naquit vers 1585. La seconde erreur porte sur les témoins ; Ecorcheville, sautant plus d'une ligne du manuscrit, donne, comme unique témoin d'Antoine Boesset, « Jacques Borace, secrétaire de la chambre du roy, amy » ; entre les mots « roy » et « amy », il manque quatorze mots : en réalité, Boesset fut assisté « de Jacques Borace, secrétaire de la chambre du roy, cousin dudict Boesset, et de François de Lormy, vallet de chambre ordinaire du roy, amy ». Jacques Borace n'est donc pas

1. Ecorcheville, *Actes d'état-civil de musiciens*, p. 44.
2. Hachette et Cie, éditeurs.
3. Archives nationales : Y. 151 à Y. 201

simplement ami, mais cousin d'Antoine Boesset. Je n'ai absolument rien trouvé sur la famille de ce personnage obscur qui, le 28 septembre 1626, sera, comme tant d'autres, reçu « conseiller secrétaire du roy, maison et couronne de France et de ses finances » [1], et qui mourra en 1654[2].

Le reste du texte publié par Ecorcheville est exact[3]. Nous y voyons que Boesset est déjà seigneur de Villedieu[4], qu'il habite l'enclos du palais, qu'il n'exerce encore aucune charge à la cour, et que ses père et mère, Antoine Boesset et Marie Lebel, tous deux défunts, demeuraient, de leur vivant, à Blois[5]. En outre, par ce même contrat de mariage, Boesset achète pour neuf mille livres tournois, à son beau-père, « son estat et place de maistre des enfans de la musicque de la chambre du Roy ». C'est donc de ce moment que date l'accession d'Antoine Boesset aux charges de cour.

Ce contrat de mariage (1613) est la plus ancienne pièce actuellement connue sur Boesset. Je me propose, dans cette étude, d'examiner successivement toutes les autres, aussi bien celles qui sont déjà connues que celles qui sont inédites, en classant le tout par ordre chronologique.

La première en date, que j'ai trouvée au cabinet des titres de la bibliothèque nationale, dans la collection dite *Cabinet de d'Hozier*,

1. Tessereau, *Histoire chronologique de la Grande Chancellerie de France* : I, 353.

2. *Id.* : I, 483. — Cab. des titres : *Pièces orig.* 446 : 9302, f^os^ 4 et 5.

3. Sauf que le second témoin de la future est *contrôleur* et non pas *conseiller* de la maison du « comte de Saint-Paul », c'est-à-dire du comte de Saint-Pol.

Quant à l'autre acte notarié publié aussi par Ecorcheville comme se rapportant à la famille Boesset (*Actes d'état-civil de musiciens*, p. 181), il concerne en réalité une famille angoumoise du nom de Boisset (voy. Cab. des titres : *Pièces orig.* 380 : 8343).

4. Je ne sais s'il s'agit de Villedieu-en-Beauce (Loir-et-Cher) ou de cet autre Villedieu qui fait partie de la commune de Gièvres (Loir-et-Cher).

5. Pourtant, comme on le verra plus loin, un passage du testament de J.-B. Boesset semble prouver que les ancêtres de celui-ci étaient parisiens. La contradiction n'est peut-être qu'apparente. Blois fut assez longtemps une résidence royale pour que le père d'Antoine Boesset ait voulu s'y fixer. M. Aux, bibliothécaire du château de Blois, m'écrit que les registres paroissiaux de Blois ne renferment rien concernant la famille Boesset. Par contre, les *Registres des déliberations du bureau de la ville de Paris* citent, le 17 août 1587, un « Monsieur Boisset, procureur », comme délégué des bourgeois de Paris pour l'élection de deux échevins (t. IX, p. 61 ; et, le 30 mars 1594, sur une liste d'une centaine de personnes des plus suspectes que le roi ordonne être chassées de Paris comme étant des plus avancées dans la faction des Seize, figure « Boisset et son fils » (*Reg. des délib. du bur. de la v. de Paris* : t. XI, p. 11, note 4).

est une analyse des lettres de provision de la charge de secrétaire ordinaire de la chambre du roi, accordées à Antoine Boesset le 18 février 1620[1]. On n'avait jamais signalé, jusqu'à présent, que Boesset eût exercé cette charge.

La pièce qui vient ensuite date du 29 novembre 1623 : c'est une quittance que j'ai trouvée parmi les *Pièces originales* du cabinet des titres[2]. Elle porte la signature autographe d'Antoine Boesset, « demeurant à Paris, rue de Courterie, parroisse S[t] Eustache », lequel Boesset y est appelé « surintendant de la musique du Roy et Maistre de la musique de la Royne ». Voilà donc avancée de plus de neuf mois la date la plus ancienne à laquelle on a la certitude que Boesset était déjà pourvu de ces deux charges. Ce document nous apprend que Boesset jouissait d'une certaine aisance, car il avait pu, le 4 février 1622, acheter deux cents livres de rente.

Ici se placent, par ordre chronologique, les deux pièces signalées par Michel Brenet, et qui datent respectivement du 3 septembre 1624 et du 27 juin 1631. Elles ne font connaître rien de nouveau sur Antoine Boesset.

Le 15 février 1630, nous voyons le comte d'Orval (François de Béthune) constituer au musicien une rente de trois cents cinquante livres[3].

Vient ensuite une copie de l'acte de baptême de son deuxième fils, Jacques ; j'ai trouvé cette copie au cabinet des titres[4]. Jacques fut baptisé le samedi 6 novembre 1632 ; il eut pour parrain le cousin Jacques Borace qui, nous l'avons vu, avait été, en 1613, témoin au mariage de Boesset, et comme marraine Renée Aubry, fille de Jean Aubry, conseiller du roi en ses conseils d'Etat et privé. Antoine Boesset, qui demeure alors rue de Grenelle (aujourd'hui nommée rue J.-J. Rousseau), est appelé « surintendant de la musicque de la chambre du Roy ». Cette charge, comme beaucoup d'autres, s'exerçait par semestres : quelqu'un était surintendant de la musique de la chambre du roi du 1[er] janvier au 30 juin de chaque année, et un autre l'était du

1. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 31 : 1294, f° 4.
2. Cab. des titres : *Pièces orig.* 380 : 8339, f° 1.
3. Arch. nat. : *Cent quatriesme volume des insinuations du Chastelet de Paris* : f° 18 v°.
4. Cab. des titres : *Pièces orig.* 380 : 8340, f° 7.

1er juillet au 31 décembre [1]. C'est ainsi qu'Antoine Boesset permutait tous les six mois avec Paul Auget [2], seigneur de Boissy, arrière-grand-père d'Antoine-Jean-Baptiste Auget, c'est à-dire du fameux baron de Monthyon [3].

Vers cette époque, Antoine Boesset est tout à fait dans l'aisance, car il fait de nombreux achats de rentes : 687 livres et 13 sols le 25 avril 1635, 500 livres le 15 octobre de la même année, 88 livres et 17 sols le 31 décembre de la même année, 759 livres et 14 sols le 15 mars 1636, 53 livres et 8 sols le 13 septembre de la même année, et sans doute bien d'autres encore car les titres de rente que je viens d'énumérer ne représentent que ce qui sera la part de sa femme dans sa succession [4].

Pour les sept dernières années de la vie de Boesset, j'ai trouvé deux quittances. Dans la première [5], datée du 1er mars 1640, Boesset est encore qualifié de « surintendant des musiques du Roy et de la Royne ». Dans la seconde [6], qui date du 25 septembre 1643, le musicien est pour la première fois appelé « conseiller du Roy » ; il demeure rue Vivien (aujourd'hui appelée rue Vivienne). Cette pièce montre que, deux mois et demi avant sa mort, Boesset est toujours « surintendant des musiques du Roy et de la Royne », son fils aîné ne lui a donc pas, comme l'a pensé Michel Brenet, succédé dans cette charge de son vivant. Cette quittance, en outre, nous fait voir Boesset créancier de la femme de François de Castille, conseiller d'Etat et surintendant de la maison du duc d'Orléans.

Enfin, dans cinq pièces postérieures à sa mort, Antoine Boesset est qualifié de conseiller et maître d'hôtel ordinaire du roi et surintendant des musiques de Sa Majesté [7]. J'ignore à quelle date il avait

1. Voy. un volume quelconque de *L'Estat de la France*.

2. *Recueil de cinquante-neuf pièces...* déjà cité : pièce 42.

3. Et non pas *Montyon*, comme on l'écrit toujours par routine. Il s'agit en effet de Monthyon-en-France (Cab. des titres, *Nouveau d'Hozier* 17, 359, f° 11, c'est-à-dire du Monthyon qui est aujourd'hui en Seine-et-Marne. Sur la parenté que je signale, voy. *Id.*, f° 10.

4. Arch. nat. *Cent quatriesme volume des insinuations du Chastelet de Paris*, f° 18 v°.

5. Cab. des titres : *Pièces orig.* 380 : 8339, f° 3.

6. *Id.*, f° 5.

7. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51, 1204, f°s 2 et 3 v°, *Pièces orig.* 380 8339, f° 9, *Preces orig.* 394, 8695, f° 17. — Arch. nat. *Cent quatriesme volume des insinuations du Chastelet de Paris* : f° 18 v°.

été pourvu de cette charge de maître d'hôtel, à laquelle Fétis, nous l'avons vu, fait allusion.

Lorsque Boesset mourut, en décembre 1643, son corps fut transporté « en l'église de Montmartre » (10 décembre) [1].

* * *

Antoine Boesset laissait cinq enfants. Les mineurs furent mis sous la curatelle du cousin Jacques Borace [2], dont j'ai déjà parlé à deux reprises.

Ses deux filles lui survécurent peu : elles moururent entre le 5 février 1644 et le 7 octobre 1651 [3]. L'aînée, Claire, avait épousé Nicolas de Beaulilz [4], écuyer seigneur de Jumeaux, fils d'un gouverneur de Vendôme [5], qu'elle laissa veuf sans enfants [6] ; la seconde, Françoise, ne s'était pas mariée [7].

Ses trois fils s'appelaient respectivement Jean-Baptiste, Jacques, et Antoine [8]. Comme les deux derniers vécurent loin de la cour, je vais mentionner tout d'abord le peu de données que j'ai pu rassembler sur eux et je m'occuperai en dernier lieu de leur aîné, qui, comme chacun sait, se rendit célèbre comme compositeur.

Jacques Boesset fut baptisé, nous l'avons vu, le 6 novembre 1632. Cela ne nous donne aucune indication précise sur l'année de sa naissance, car on sait qu'au XVII[e] siècle on baptisait parfois les enfants plusieurs mois et même plusieurs années après leur naissance ; mais comme, d'après une pièce originale conservée au cabinet des titres [4], il sera encore mineur le 13 février 1654, on est certain qu'il naquit entre le 14 février 1629 et le 6 novembre 1632. Sur une quittance datée du 7 octobre 1651 [5], il est qualifié d' « escuier, sieur de S[t] Romain » [7] ; de même sur une quittance du 20 juin 1652 [6]. Puis nous le voyons,

1. Acte de sépulture cité par Fétis.

2. Arch. nat. *Cent quatriesme volume des insinuations du Chastelet de Paris*, f° 18 v°.

3. 1° *Id.* ; 2° Cab. des titres : *Pièces orig.* 380 : 8340, f° 1.

4. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 32 : 771, f° 2.

5. Cab. des titres : *Pièces orig.* 380 : 8340, f° 1.

6. Cab. des titres : *Pièces orig.* 380 : 8339, f° 9.

7. Sans doute le Saint-Romain qui, situé près de Saint-Aignan-sur-Cher, se trouve aujourd'hui dans Loir-et-Cher.

8. Cab. des titres : *Pièces orig.* 394 : 8693, f° 15.

sans doute par misère, vendre des rentes qu'il tient de son père : il en vend, le 9 novembre 1657, à un marchand fripier[1]; il en vend, le 27 juin 1663, à un conseiller du roi et contrôleur général des rentes de l'hôtel de Paris qui s'appelle Adam Simon[2]; il en vend, avant le 20 mars 1674, à un marchand, bourgeois de Paris[3]. Enfin, à une date que je n'ai pu déterminer, il épousa une certaine Antoinette le Fèvre, qui sera déjà veuve de lui le 3 mars 1684[4].

Le troisième fils, Antoine, succéda à son père comme seigneur de Villedieu[5], et passa sa vie dans le métier des armes. En décembre 1651, il était déjà enseigne au régiment de Picardie[6]. Il servit dans ce régiment avec assez de bravoure pour être cité deux fois par la *Gazette* : au début d'octobre 1664, au siège de Djidjelli en Algérie, étant alors aide de camp, il se signala par sa valeur[7], et, devenu capitaine au même régiment, il fut tué au cours d'une attaque, au siège de Lille, le 25 août 1667[8], n'ayant guère qu'une trentaine d'années.

* * *

J'ai pu me documenter davantage sur l'aîné, Jean-Baptiste Boesset, seigneur de Dehault (et non pas seigneur de Hault, comme on l'a dit jusqu'à ce jour[9]). Bétis prétend qu'il naquit en 1612; Michel Brenet, vers 1613. Ses parents s'étant mariés au printemps de 1613, il est assez probable que Jean-Baptiste ne naquit pas avant la fin de cette même année. Je dois même faire remarquer que, s'il était né aussi tôt, il aurait eu ses quatre enfants après l'âge de cinquante ans, ce qui d'ailleurs n'est pas une impossibilité. Tout ce que je puis affir-

1. *Id.*, f° 16.
2. *Id.*, f° 17.
3. *Id.*, f° 21.
4. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 2.
5. Cab. des titres : *Pièces orig.* 380 : 8339, f° 10.
6. *Cent quatriesme volume des insinuations du Chastelet de Paris* : f° 18 v°.
7. *Gazettes* 1664 : p. 1121.
8. *Gazettes* 1667 : p. 885.

9 Parmi les nombreuses pièces manuscrites que j'ai réunies sur Jean Baptiste Boesset, trente-deux mentionnent le nom de sa terre : or, sur ces trente-deux, deux seulement portent « seigneur de Hault » ; sur les trente autres, on lit « seigneur de Dehault ». Une de ces pièces nous apprend d'ailleurs qu'il s'agit de Dehault « au pays du Maine » (Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 3) : cette localité, qui fait aujourd'hui partie du département de la Sarthe, s'appelle toujours Dehault et possède encore les ruines du château de Jean-Baptiste Boesset.

mer, c'est qu'il est né avant le 23 avril 1624, car il sera déjà majeur le 22 avril 1649[1].

Le document le plus ancien que j'aie trouvé sur lui est une quittance qui date du 10 octobre 1636[2]. Il y est qualifié de « maistre de la musique du roy », c'est-à-dire maître des enfants de la musique de la chambre du roi[3] Il tenait cette charge de son père, qui, nous l'avons vu, l'avait achetée à Pierre Guédron. Je dirai plus loin en quoi elle consistait.

Mais bientôt Jean-Baptiste Boesset se tourna vers la carrière des armes, et partit « en qualité de volontaire »[4]. Il servit même assez brillamment pour que la *Gazette* parlât de lui : le 16 mai 1641, en Espagne, devant Tarragone, un détachement de « coureurs commandez par le sieur de Boisset, guidon des gens-d'armes de Carses, coupa si à propos entre la ville & les fourageurs, qu'il prit 30 à 40 chevaux & mulets »[5].

Pendant ce temps, son père lui faisait délivrer, le 1er mai 1641, un brevet de « conseiller et maistre d'hotel ordinaire du roi .., en consideration de ses fidèles services »[6].

La mort d'Antoine Boesset (8 ou 9 décembre 1643) arracha Jean-Baptiste à l'état militaire. Le père, en effet, tout en remplissant jusqu'à sa mort, nous l'avons vu, sa charge de surintendant de la Musique de la chambre du roi, en avait assuré à son fils la « survivance ». Aussi, cinq semaines après la mort d'Antoine Boesset, Jean-Baptiste obtint-il, le 12 janvier 1644, un brevet de la charge de surintendant de la Musique de la chambre du roi[7] : il alternait tous les six mois, comme avait fait son père, avec Paul Auget, celui-ci étant surintendant pendant le premier semestre de chaque année, et J.-B. Boesset pendant le second[8]. Voici en quoi consistait cette charge. La Musique de la chambre du roi, dit un contemporain, « s'y trouve lorsque le Roy le commande, comme les soirs à son cou-

1. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 3 v°.
2. *Recueil de cinquante-neuf pièces...* déjà cité : pièce 45.
3. Sur l'identité de ces deux expressions, voy. un volume quelconque de *L'Estat de la France*.
4. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 3.
5. *Gazettes* 1641 : p. 335.
6. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 3 v°.
7. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 3 v°.
8. Arch. du ministère des aff. étrang. : Memoires et docum. *France* 903 : f° 68 v°. — *L'Estat de la France* 1661 : p. 106.

cher & au dîner du Roy les jours des bonnes Fêtes [c'est-à-dire à Pâques, à la Pentecôte, à la Toussaint, et à Noël] pour chanter les Graces Elle chante seule aux Reposoirs à la Fête de Dieu. Elle se joint, dans les Grandes Cérémonies, à la Musique de la Chapelle [du roi], comme au Sacre & au Mariage du Roy, à la Cérémonie des Chevaliers, aux Pompes funèbres, aux Ténèbres, & elle tient toûjours le côté de l'Epître.. Le Surintendant doit connoître des voix & des Instrumens pour faire bonne Musique au Roy Tout ce qui se chante par la Musique de la Chambre se concerte chez luy, & il peut avoir un Page mué prés sa personne [1]. »

En outre, J.-B Boesset continuait à être, comme avant la mort de son père, maître des enfants de la Musique de la chambre du roi, il alternait par semestres avec Jean de Cambefort, celui-ci étant chargé du premier semestre de chaque année, et J.-B Boesset du second [2]. Chacun de ces deux maîtres avait pour fonctions « d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre » qui chantaient les dessus dans les ensembles vocaux ; en outre, il conduisait la Musique de la chambre en l'absence du surintendant [3].

Désormais, honteux de la roture de son père, Jean-Baptiste Boesset se fait appeler constamment *de* Boesset Et au printemps de 1648 (entre le 1er avril et le 8 août), il devient gentilhomme ordinaire de la chambre du roi [4].

A une date que je n'ai pu déterminer, mais qui est antérieure au 24 octobre 1655, J.-B. Boesset se maria : il épousa une certaine Marie Boisseau [5].

C'est vers cette époque qu'il composa la musique du ballet d'*Alcidiane*, qui, dansé à la cour pour la première fois le 14 février 1658 [6], y fut ensuite fréquemment représenté pendant tout le carnaval de cette année, et en particulier le 18 février devant le nonce, les ambassadeurs de Venise et de Savoie, et le résident de Toscane [7], puis le 25 février et le 3 mars en présence de la reine de Suède [8].

1. *L'Etat de la France* 1665 : I, 104-105.
2. Arch. du ministère des aff. étrang. : Mémoires et docum. : *France* 903, f° 68 v°.
3. *L'Etat de la France* 1665 : I, 105.
4. Cab. des titres *Pièces orig.* 380 8340, f° 15 ; *Pièces orig.* 394 8693, f° 24
5. Arch. nat. *Centseptiesme volume des insinuations du Chastelet de Paris* : f° 443.
6. Loret, *La Muze historique* : II, 446.
7. *Gazettes* 1658 : p. 163.
8. *Id.* : p. 175 et 199.

A ce moment même, le 1er mars, il achète à un parent, Charles Guédron, seigneur de la Renaudière, les terres et métairies de la Frileuse et de l'Ormeteau, situées entre Châteaudun et Orléans [1].

Au printemps de 1661, Paul Auget étant mort, sa charge de surintendant échut à Jean de Cambefort, qui en avait la survivance depuis plusieurs années [2]. Mais ce dernier, qui se trouvait ainsi tout à la fois, comme J.-B. Boesset, surintendant de la Musique de la chambre du roi et maître des enfants de cette Musique, mourut lui-même presque aussitôt. Le roi sépara de nouveau ses deux charges, et les attribua respectivement à Jean-Baptiste Lully et à Michel Lambert [3]. Dorénavant, J.-B. Boesset alterna donc, tous les six mois, avec Lully comme surintendant de la Musique de la chambre du roi, et avec Lambert comme maître des enfants de cette Musique [4].

Vingt mois plus tard, à propos du service funèbre célébré à Saint-Denis, le 17 janvier 1663, à la mémoire de Madame, le gazetier Loret, bien que Lully soit lui aussi surintendant depuis près de deux ans, n'hésite pas à dire que c'est J.-B. Boesset qui, « par un noble

1. Cab. des titres : *Dossiers bleus* 103 : 2632, f° 4. La Frileuse fait aujourd'hui partie de la commune d'Orgères (Eure-et-Loir), et l'Ormeteau de la commune de Saran (Loiret).

2. Arch. du ministère des aff. étrang. : Mémoires et docum. : *France* 903 : f° 68 v°.

3. *Gazettes* 1661 : p. 476. Lully succédait en même temps à Jean de Cambefort dans l'une des deux charges secrétariales de conseiller de la Musique de la chambre du roi.

4. *L'Estat de la France* 1663 : p. 82. Les divers biographes de Lully semblent croire (ou, tout au moins, laissent croire) que celui-ci fut seul surintendant de la Musique de la chambre du roi. La série des volumes de *L'Estat de la France* prouve qu'il n'en est rien et que, jusqu'à sa mort, il dut se contenter d'exercer cette charge pendant le premier semestre de chaque année (par contre, depuis vers 1664 il fut seul *compositeur* de la Musique de la chambre du roi). D'autre part, on a beaucoup exagéré l'importance du fait que le roi signa sur le contrat de mariage de Lully : on peut presque dire qu'il ne se passait pas d'année sans que le roi et une partie de la famille royale signassent le contrat de mariage de quelque personnage en faveur mais d'origine roturière et dont le nom même est souvent inconnu de nos jours. De même on s'imagine que la charge de secrétaire du roi, acquise par Lully en 1681, comportait des fonctions confidentielles auprès du souverain ; en réalité, cette charge de « conseiller secretaire du Roy, maison & couronne de France », exercée simultanément par un grand nombre de personnes, était des plus subalternes : les « secrétaires » du roi n'étaient que de petits commis du chancelier ; si l'on parcourt leur liste dans l'*Histoire chronologique de la grande Chancellerie* de Tessereau, on voit que, pour quelques-uns qui, comme Valentin Conrart, Nicolas Faret, Antoine Arnauld, se rendirent célèbres par ailleurs, l'immense majorité n'est constituée que par des personnages obscurs ; l'étonnement des contemporains de Lully, lorsque celui-ci acquit une de ces charges, vient uniquement du fait qu'on y admettait un « baladin ».

et beau soucy », a remis la Musique de la chambre du roi « en sa splendeur premiére [1] ».

Marie Boisseau étant morte sans lui laisser d'enfants, J.-B. Boesset se remaria bientôt, vers cinquante ans, avec Marguerite Lorry, fille d'un riche bourgeois de Paris [2].

Il était âgé d'une cinquantaine d'années lorsqu'en avril 1664 le roi l'annoblit « en reconnoissance des services » qu'il « lui avoit rendus depuis longtemps, tant dans sa charge de surintendant de sa musique et de celle de la Reine, que dans les armées où il avoit servi en qualité de volontaire et où il avoit donné, en plusieurs rencontres, des marques de sa valeur » [3]. Les armoiries que lui attribua le premier héraut d'armes furent « d'argent à un chevron de gueules, accompagné de trois vols d'aigles de sable, posés deux en chef et un en pointe ».

Sur ces entrefaites lui naissait un fils, Claude-Jean Baptiste, qu'il fit baptiser le 3 août 1664 ; et ce fut sa vieille mère, Jeanne Guédron, qui fut marraine de ce bébé qui naissait noble [4].

Or voilà qu'un édit du mois de septembre de la même année révoqua les annoblissements accordés depuis 1634. Mais J.-B. Boesset, arguant de ce que le roi s'était « réservé d'excepter de ladite Revocquation ceux qui ont obtenu ledit annoblissement pour recompance des services rendus dans les armées et autres amploies importants », obtint du roi, quatre ans plus tard, le 11 juin 1668, de nouvelles lettres patentes qui le réannoblissaient [5].

Après lui avoir donné un second enfant (une fille, Marguerite), sa deuxième femme mourut. Et de nouveau J.-B. Boesset se remaria : il épousa Marie-Laurence le Haguais [6], dont il eut deux fils : Marc-Antoine et Augustin-Jérôme.

1. Loret, *La Muse historique*, p. p. Ravenel et Pelouze : IV, 10.
Notons en outre que la cérémonie en question commençait « par un Motet

Composé par ledit Boisset,
Par où toute la Compagnie
Admira son divin génie,
Très-propre à faire de beaux Airs
Pour de mélodieux Concerts. »

2. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 2.

3. *Id.*, f° 3.

4. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 2.

5. Arch. nat. : Cour des aides : Lettres patentes 1668.

6. Et non pas *des Haguais* comme le donnent certaines pièces ; voy. la signature autographe qui figure dans Cab. des titres, *Pieces orig.* 380, 8340, f° 38.

Lorsque l'aîné de ses enfants, Claude-Jean-Baptiste, fut devenu un bambin de huit à neuf ans qui sans doute s'intéressait déjà à l'art des sons, il lui fit accorder par le roi, le 24 avril 1673 (et non pas en 1667 comme l'a cru Michel Brenet), la survivance de ses deux charges de surintendant de la Musique de la chambre du roi et de maître des enfants de cette Musique[1].

Pendant les douze années qu'il lui reste à vivre, nous le voyons, dur comme un roturier parvenu, faire poursuivre et saisir, à plusieurs reprises, ses fermiers d'Harville[2] et de la Frileuse dans l'Orléanais (23 avril 1674, 2 octobre 1682, 25 juin 1684)[3].

En septembre 1680, il loue pour trois ans un corps de logis à Châteaudun[4]. Et à Paris, peu après, il quitte la rue neuve saint Eustache pour aller s'installer, de l'autre côté de la Seine, « sur les fossez de Monsieur le Prince, proche la porte sainct Michel[5] ».

Mais J.-B. Boesset approche de sa fin. Le 3 mars 1684, il marie sa fille Marguerite à un jeune noble, Roger de Gast, chevalier, seigneur de Lussault, et capitaine des gardes du duc de Créquy. Il lui donne quarante mille livres de dot : 1° trente mille à prendre sur les quarante mille qui lui sont dus par le futur sur la somme de cinquante mille livres moyennant laquelle il lui a vendu sa terre et seigneurie de Dehault le 21 décembre précédent, et 2° dix mille livres « tant en meubles et habits &c. qu'en deux années de nourriture[6] ».

Le 10 août de la même année, J.-B. Boesset fait son testament : il y demande qu'on l'enterre à l'église Saint-Côme et que son cœur soit « porté à la chapelle des martyrs à Montmartre auprès de ceux de ses prédécesseurs » (c'est-à-dire de ses ancêtres)[7]. Il ordonne à l'aîné

1. Arch. nat. : *Registre du secrétariat* [de la Maison du roi] : Année 1673 : f° 74 v°.

2. Commune de Civry (Eure-et-Loir).

3. Cab. des titres : *Pièces orig.*, 380 : 8340, f°s 25, 32, 35.

4. *Id.*, f° 29.

5. *Id.*, f°s 29 et 32.

6. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 2.

7. Cette chapelle, alors très célèbre, avait été élevée, disait-on, à la place même du martyre de saint Denis et de ses deux compagnons, saint Rustique et saint Eleuthère. Elle datait du XII^e^ siècle, et avait vu dans ses murs, en 1534, Ignace de Loyola poser les fondements de la Compagnie de Jésus. Henri IV l'avait agrandie, et ce sanctuaire du patron de la France était devenu un des lieux de pèlerinage les plus fréquentés.

J'espérais y trouver les inscriptions funéraires concernant J.-B. Boesset et ses ancêtres, et recueillir ainsi de précieux renseignements sur ceux-ci. Malheureu-

de ses deux enfants du deuxième lit, d'avoir soin de ses frères du troisième, « et de considerer que, s'il les fait ses légataires universels, c'est parce qu'ils auroient tres peu de bien et qu'il en avoit suffisamment, lui et sa sœur, du costé de leur mère, outre qu'il étoit reçu en survivance dans toutes ses charges .., dont il avoit refusé 55 000 livres pour les lui conserver » [1].

Il mourut le 27 décembre 1685 [2].

* * *

J'ignore ce qu'il advint du plus jeune de ses fils, Augustin-Jérôme. Le deuxième, Marc-Antoine, entra dans les ordres et y eut une carrière brillante : trente-six ans plus tard, le 8 août 1721, je le retrouve « prieur commanditaire des prieurez de nostre Dame de Beaulieu, de S. Maurice et de Monbron et de nostre Dame de Joigny, demeurant à Paris dans la cour de l'abbaye du Port Royal [3] ».

Quant à l'aîné, Claude-Jean Baptiste Boesset, seigneur de Launay, nous avons vu qu'il remplaça son père comme surintendant de la Musique de la chambre du roi (en alternance avec Lully, et comme maître des enfants de cette Musique (en alternance avec Lambert) [4]. A Lully, mort le 22 mars 1687, succéda d'abord son plus jeune fils, Jean-Louis Lully, qui mourut lui même le 28 décembre 1688, puis Michel Delalande [5] qui fut pourvu le 9 janvier 1689 [6]. Mais Claude-Jean-Baptiste Boesset ne conserva ses deux charges que pendant dix ans : le 7 février 1696, le roi nommait à sa place, comme surintendant, le deuxième fils de Lully, Jean-Baptiste [7], celui qu'on avait

sement la chapelle fut complètement démolie sous la révolution en 1793. La chapelle moderne, enclavée dans le couvent des Auxiliatrices du Purgatoire (9, rue Antoinette), ne renferme aucun vestige du passé. Je n'en remercie pas moins les religieuses de ce couvent, qui m'ont renseigné avec une complaisance extrême.

1. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 54 ; 1294, f° 2 v°.

2. *Mercure galant* janvier 1686, p. 100. Et non pas le 25 décembre comme le dit Fétis.

3. Cab. des titres : *Pièces orig.* 394 : 8693, f° 31.

4. *L'Etat de la France* 1687 : I, 174.

5. Et non pas, comme le disent Fétis et Eitner, l'aîné des fils de Lully, Louis, qui ne fut jamais surintendant de la Musique de la chambre du roi. *Delalande* s'écrit bien ainsi, et non pas *de Lalande* ni *de la Lande* (Cab. des titres : *Pièces orig.* 1635 : 37990, f° 55 : signature autographe).

6. *L'Etat de la France* 1692 : I, 220.

7. *L'Etat de la France* 1697 : I, 220. — Arch. nat. : *Registre du secrétariat* [de la maison du roi] : Année 1696 : f° 178.

appelé pendant quelques années « l'abbé de Lully ». Je n'ai pu découvrir si Boesset vendit volontairement sa charge à celui-ci ou si le roi le contraignit à s'en défaire ; ce qu'il y a de certain, c'est qu'il ne la vendit pas à Delalande, comme a cru pouvoir l'affirmer Michel Brenet. La même année, il abandonna sa charge de maître des enfants de la Musique de la chambre du roi, dont fut pourvu Pascal Collasse le 14 août [1].

Deux ans plus tard, le 10 avril 1698, Claude-Jean-Baptiste Boesset était nommé par le roi « correcteur à la chambre des comptes de Paris [2]. Il fut reçu le 29 du même mois dans cette charge peu musicale, qu'il conserva jusqu'en 1701 [3].

Ainsi prit fin, à la surintendance de la Musique de la chambre du roi, la dynastie des Boesset. Après y avoir régné pendant trois quarts de siècle, après avoir supporté le terrible voisinage de Lully, elle vit enfin son dernier représentant détrôné par le deuxième fils du Florentin.

Maurice Cauchie.

1. *L'État de la France* 1697 : I, 220
2. Cab. des titres : *Cab. d'Hozier* 51 : 1294, f° 2.
3. Arch. nat. : Chambres des comptes : *Mémoriaux* 1701 : f° 69.

# ORGUES ANCIENNES

## RELEVAGE ET RESTAURATION

Les orgues érigées dans nos monuments historiques constituent une des grandes richesses de notre patrimoine d'art. Parfois, « un artiste amant du passé » s'attache à tirer de l'oubli ces incomparables choses méconnues. Tel est le cas du travail que vient de nous donner récemment M. Raugel sur « les orgues de la région meusienne ». « Ce mémoire, nous dit son auteur, qui était achevé et prêt à paraître en juillet 1914 n'est plus aujourd'hui qu'un inventaire des destructions systématiques commises par nos ennemis. »

Heureusement, pour grandes et irréparables que soient ces pertes, il reste encore en France quantité d'instruments intéressants et remarquables. De ceux-ci il va falloir s'occuper à un double point de vue, d'abord en dresser le catalogue, le relevé exact et détaillé, en réponse à l'appel des pages émouvantes de la belle préface du Maître Widor, et puis venir en aide à ce qui s'use et tombe : il va falloir faire des travaux et des restaurations. Dans bien des églises le clergé n'a pu songer depuis quelques années à faire face aux nécessités, mais maintenant dans beaucoup de paroisses on va s'occuper de rendre leur voix aux orgues ou d'acquérir un instrument neuf.

Ces travaux de relevage et de restauration ne sauraient être entrepris sans avoir résolu préalablement plusieurs problèmes.

L'histoire de la facture est malheureusement pleine de catastrophes et d'instruments gâchés par l'impéritie d'entrepreneurs de travaux plus charlatans qu'artistes : témoin l'histoire du bel orgue de Beauvais dont les jeux dataient de François Ier, mis en pièces par un ignorant de ce genre et qui ne dut de retrouver en partie son

ancienne splendeur qu'au génie patient et persévérant de Hamel et Cosyn. De cette belle œuvre d'art et de la vie de son auteur nous espérons vous retracer l histoire un jour prochain Il serait sans doute souhaitable sinon exigible que tout organiste eût en facture des connaissances sinon aussi étendues que celle d'A. Guilmant, du moins une suffisante compétence lui permettant de juger et d'expertiser les travaux que réclame son orgue et de s'opposer formellement le cas échéant à l'ingérence dans sa tribune de certains facteurs que les curés accueillent trop souvent pour des raisons étrangères et, partant nuisibles à l'art.

En présence d'un orgue ancien, la pensée de l'organier auquel on le confie doit être avant tout de vouloir reproduire dans son état premier l'ensemble harmonique, qui est partiellement altéré. Excellente intention, et nécessaire pour arriver à mener le travail à bien, mais cependant insuffisante.

Nous voici à pied d'œuvre : gardons-nous d'imiter ces facteurs imprudents et infaillibles qui savent presque ce qu'ils ont à faire avant même d'avoir *vu* l orgue, qui ne conçoivent la facture que d'après des barèmes tout faits, et qui, à peine arrivés dans une tribune, s'attaquent délibérément à la vaste machine sans aucune étude préalable, trop heureux même quand ils connaissent seulement la liste des jeux.

Avant d'ôter un seul panneau, avant de déranger un tuyau, il faut procéder à une visite parfaite et minutieuse de toutes les parties constitutives ; il faut s'asseoir sur le banc et jouer les jeux un par un, puis en mélange, écouter avidement leur sonorité et leur timbre, chercher dans tel cornet, tel nasard, telle tierce ou telle trompette, parmi peut-être une quantité de notes altérées et méconnaissables, le tuyau qui aura gardé la note belle et rare, avec sa sonorité première telle que la créa le facteur — après viendra la visite du mécanisme — En général la soufflerie doit être refaite. C'est la seule partie de l'orgue dont on puisse affirmer — surtout si les soufflets sont cunéiformes — qu'elle doive *être reconstruite*. Un système moderne donnant au vent une régularité parfaite pourra être dans tous les cas avantageusement employé, mais avant d'ôter l'ancien dispositif, il faudra *peser* avec soin la pression fournie par l'ancienne soufflerie au moyen du manomètre, et cela, aux différents points intéressants de l'orgue (sur le soufflet même, dans les porte-vent et dans les

*layes*, sur les sommiers), afin de reproduire exactement avec les soufflets neufs la même pression qu'avec les anciens. C'est une précaution de première importance, car si l'on fait parler avec une pression de 10 centimètres, par exemple, des jeux embouchés pour une de huit, on gâtera complètement leur harmonie. — Disons en passant qu'il ne paraît pas profitable d essayer d'utiliser la double pression, d'abord, parce qu'il faut conserver autant que possible les anciens sommiers, et parce que les jeux d'anches anciens ont été faits pour parler, avec les fonds, sur une pression unique. — Ce procédé a des défauts, celui surtout de faire parler les basses d'anches avec une lenteur relative, mais la restauration de l'orgue doit viser avant tout à une simple remise en état, et si elle lui rend ses qualités, elle lui rendra aussi forcément quelques défauts.

Enfin, pour les autres questions qui pourraient se poser, nous conseillerons de se reporter à Dom Bédos et nous émettrons même énergiquement le vœu que tout facteur appelé à travailler dans les orgues anciennes commence par mettre de côté pas mal de procédés trop modernes, pour se plonger dans cet ouvrage et vivre le plus possible dans l'esprit des célèbres organiers français du XVIII^e^ siècle dont les traditions sont si magistralement exposées dans les pages dues au célèbre bénédictin. Ainsi fit Hamel il y aura bientôt un siècle et, grâce à cette communion intime avec l'art du passé, il a pu dignement rendre leurs voix aux cinq claviers de l'orgue de Beauvais.

Ces difficultés vaincues, il en reste encore une, capable à vrai dire de rendre vains tous nos soins et de nous faire trébucher à l'arrivée : c'est la question du ton. Problème de première importance et qui se pose immédiatement, car les orgues ont été en général accordées à cette époque en *si bemol* (ou à peu près), par conséquent un ton[1] au-dessous du diapason actuel. Il semblerait donc que, dans l intérêt même de l'art musical, on dût les ramener au diapason normal.

Si l'on veut bien se rappeler que, dans la facture, l'harmonie et la qualité de son des jeux sont fonction d'un certain rapport qui doit

1. Dans le cas où l orgue est seulement un demi-ton au-dessous du diapason, le problème est le même, mais avec cette complication en plus que, dans ce cas, il faudra opérer un véritable déménagement dans l'orgue, car les tuyaux sont répartis de demi-ton en demi-ton symétriquement par rapport à un plan vertical passant par le milieu du buffet et du grand sommier. Par conséquent, tous les tuyaux qui se trouvaient à gauche passeront à droite et *vice versa*.

toujours exister, d'une part entre la hauteur et le diamètre du tuyau (« diapason » ou « taille » d'un jeu) et, d'autre part, entre la hauteur du tuyau et celle de sa bouche (égueulage), on se rendra vite compte qu'on sera obligé d'altérer tous les diapasons des jeux, puisqu'il faudra nécessairement, pour arriver au résultat voulu, soit couper tous les tuyaux pour en élever le ton, soit repousser tous les tuyaux d'une « marche » diatonique, de façon à ce que l'ancien *ut* vienne sur la gravure *si bemol*, l'*ut dièze* sur celle de l'*ut*, etc...

De l'une comme de l'autre manière, l'effet sera certainement désastreux car :

*a*) Si l'on procède au raccourcissement des tuyaux, le diapason des mutations grossira dans des proportions telles que l'on ne pourra guère obtenir que la ruine totale des belles qualités actuelles de ces jeux. Perdus irrémédiablement dans ce cas les rutilants et chatoyants plein-jeux, les beaux nasards, les fines et claires tierces, les cornets incomparables du grand orgue et du Récit ! De plus, tous les tuyaux à bouche seront par trop égueulés et auront leur harmonie gâtée. Il faut noter, en même temps, l'impossibilité où l'on est de modifier dans des conditions satisfaisantes les tuyaux de bois dans l'état où ils sont, car s'ils peuvent encore, tels quels, braver les ans, il n'en sera plus de même si l'on a le malheur de toucher soit à leur accord soit à leur embouchage.

*b*) Si au contraire, on procède de la seconde manière, on arrivera à diminuer d'une façon excessive la taille des jeux qui sont pour la plupart taillés sur un large diapason, ce qui leur donne cette plénitude et cette belle rondeur moelleuse que l'on admire tant. Mais le procédé en question est absolument inapplicable aux mutations, car « *c'est un travail considérable que de repousser les fournitures et* « *les cymbales . on sera obligé de faire à neuf le premier tuyau* « *de chaque reprise sur toutes les rangées. Tout ce repoussement ne* « *doit avoir lieu que quand le plein-jeu est d'assez menue taille*, « *car, si par le repoussement il devenait de* TROP GROSSE TAILLE, *on gâte* « *rait tout, attendu qu'il est essentiel qu'il soit* DE MENUE TAILLE *pour* « ***avoir le caractère qui lui est propre.***

« Pour ce qui est de la montre, il faudra ressouder les accordoirs « plus haut ; alors, les bouches ne seront plus assez hautes : on sera « obligé de les égueuler un peu plus. La montre, par cette opération, « ***deviendra d'une plus menue taille*** ».

D'un autre côté, les jeux d'anches ne pourraient, eux non plus, supporter cette transformation sans perdre leur belle harmonie, car « alors ces jeux devenant d'une forte menue taille, seront entièrement gâtés *Il ne convient donc point du tout de repousser ces sortes de jeux* dans ces circonstances On ne voit rien de mieux à faire que de NE JAMAIS repousser une bombarde, une trompette, un clairon ou un cromorne » (Dom Bedos, page 221).

Dans l'un comme dans l'autre cas, les jeux de fonds seront, eux aussi, également atteints, « car si l'on se contente de repousser ou de raccourcir les tuyaux, sans s'occuper de ce que deviennent les bouches, on détériorera l'orgue, parce qu'il aura une mauvaise harmonie ».[1]

Ce serait donc une grave erreur et une étrange illusion que croire à la possibilité de rendre à nos vieux instruments leur ancienne splendeur tout en les ramenant au ton des orgues modernes Nous venons d'entendre sur cette question la voix la plus autorisée, une autorité contemporaine, nous dire que vouloir y apporter cette sorte de modifications n'aurait pour résultat que de produire presque toujours la ruine et l'altération de ces admirables ensembles harmoniques.

Il ne faut donc jamais laisser entreprendre un travail de ce genre avant de s'assurer que le facteur aura souci avant tout de conserver des jeux et des mécanismes anciens tout ce qui n'est pas encore réellement vaincu par le temps Ainsi fit maintes fois Cavaillé Coll qui se plaisait tant à admirer les beaux travaux de ses prédécesseurs et notamment de Clicquot, dans notre région parisienne. Quand malgré tout, on se verra forcé de refaire une partie importante de l'orgue il conviendra de ne s'y décider qu'en reprenant les anciennes conceptions et les sonorités du premier facteur — on devra se pénétrer de l'idée qu'il ne faut pas demander aux jeux des instruments anciens des effets très particuliers aux orgues modernes. Leur con-

1 Une façon élégante de résoudre le problème du repoussement consiste à laisser tous les jeux à leur place sur le sommier et à refaire tout ou partie de l'abrège, de façon que la touche *ut* fasse parler l'ancien *re*, celle du *ré* l'ancien *fa*, etc.

Il est bien évident qu'il manquera une ou deux note dans le dessus, mais par contre, le premier (ou les deux premiers) tuyau de chaque jeu deviendra inutile, et le bénéfice important du facteur si l'on n'a point prévu la chose

Mais, quoi qu'on fasse, l'effet produit sur la taille des jeux sera exactement le même que le repoussement pur et simple.

ception repose sur des données et des techniques très différentes de celles de la facture actuelle. Vouloir allier les deux tendances sur les sommiers, ou chercher à faire table rase du passé sont deux dangereuses imprudences, car à une chose en général excellente et tout au moins intéressante, on n'en pourra guère substituer qu'une autre qui ne sera trop souvent rien moins que bonne et, hélas, surtout caractérisée par une effrayante banalité.

Est-ce à dire que toute application des procédés modernes soit absolument interdite ? Evidemment non ; mais il convient de ne se décider qu'à bon escient et surtout avec une très grande discrétion. — Sans rien changer à leur disposition primitive, les anciens instruments peuvent bénéficier avantageusement de quelques améliorations qui en rendent le maniement plus commode : machine Barker dans le cas de dureté des claviers, pédales d'appel et de renvoi des anches (mais sans les layes à double pression). Dans certains cas, quand il y a peu de jeux de pédale une tirasse de grand orgue sera à désirer, mais cette adjonction ne sera pas nécessaire avec une pédale assez fournie (cas en général des instruments moyens ayant 5 à 7 jeux de pédale) pour bien s'équilibrer avec l'ensemble des jeux.

Les claviers incomplets, surtout les récits, sont une cause de mécontentement pour beaucoup d'organistes qui souhaiteraient, soit de les voir disparaître totalement, soit de faire remplir les octaves muettes. La vue de ces trois claviers, dont l'un est boiteux, leur cause une gêne insupportable, habitués qu'ils sont à travailler sur trois marches d'ivoire d'une égale étendue. C'est un simple préjugé dû à la trop grande habitude d'une certaine facture qui est cause de tout ce malaise. Nous en fûmes personnellement victime, et par cela mis à même de juger les faits quand, appelé à prendre possession du délicieux instrument du XVIII^e^ siècle que renferme l'église de Marissel-les-Beauvais (Oise), nous nous trouvâmes en présence de 16 jeux répartis sur 2 claviers dont l'un n'avait que 30 notes ! Un instrument de ce genre est cependant cent fois plus intéressant et varié qu'un orgue moderne du même nombre de jeux. Il ne faut pas oublier que le rôle que nous assignons maintenant au Récit vis-à-vis du grand orgue dans nos deux claviers, était rempli autrefois ou à peu près par le positif. Si l'on tenait absolument à retrouver un équilibre harmonique de ce genre on pourra y parvenir en enfermant le positif dans

une bonne boîte expressive, ce qui est d'un excellent effet et augmentera les ressources et la souplesse de l'orgue dans de notables proportions. Mais ce serait vraiment dommage, dans la plupart des cas, que de vouloir faire disparaître les jeux exquis, cornets, trompettes, flûtes et hautbois de nos récits anciens.

Il faut donc s'efforcer non pas de refaire ou de reconstruire (il y a bien assez d'autres occasions), mais bien plutôt, et toujours, *de relever*, ce qui implique un simple démontage, remontage avec quelques réparations et remise en place de tout le mécanisme et des jeux Conservons jalousement tout ce qui ne nous manquera pas dans la main.

Tout l'effort des vrais artistes, de ceux qui comprennent et admirent le Passé, doit tendre à empêcher que les « reconstructeurs » maladroits ne s'abattent sur nos richesses d'art et à nous préserver ainsi de voir les horribles sacrilèges dus à l'outrecuidance de facteurs modernes osant porter la main sur les chefs-d'œuvre de nos anciens maîtres organiers, des Cavaillé, des Thierry ; des Moucherel et surtout de notre incomparable F.-H Clicquot.

Louis-Eugène Rochesson.

# DEUX LETTRES DE JEUNESSE DE BERLIOZ

Nous avons publié dans le dernier Bulletin, une lettre inédite de Beethoven qu'un curieux hasard a fait entrer à la bibliothèque de l'Opéra.

Un autre hasard, encore plus singulier que le précédent, me mit entre les mains, il y a quatre ans, deux lettres de jeunesse de Berlioz, qui, par une coïncidence singulière, se trouvent contemporaines de la lettre de Beethoven. D'un côté, le vieux maître vieilli avant l'âge, se débattant au milieu de perpétuels soucis domestiques et familiaux ; de l'autre, le jeune étudiant en médecine de vingt et un ans, pour qui l'amphithéâtre de la Faculté offre infiniment moins d'attraits que celui de l'Opéra, et qui, dans un plaidoyer chaleureux, enthousiaste et qui ne manque pas d'habileté, cherche à persuader sa famille de la réalité de sa vocation musicale.

Au cours de l'année 1916, on annonça au dépôt où je me trouvais, l'arrivée prochaine d'un sergent du nom de Berlioz. Ce nom est fréquent parmi les populations lyonnaises et dauphinoises. Je sus bientôt que le jeune sergent Berlioz descendait de l'oncle du compositeur, Victor-Abraham Berlioz, et il m'en apporta bientôt la preuve la plus éloquente : revenant un jour de permission, il m'exhiba parmi de nombreux papiers de famille[1], deux lettres de jeunesse de son arrière-grand-oncle, qui, outre le mérite d'être inédites, sont importantes et par leur contenu et par leur dimension (l'une d'elles n'a pas moins de cinq pages in-4°, autant que par leur date 1824-1825, époque dont on ne connaît que deux lettres d'Hector : celle qu'il adressa à son maître Lesueur, l'été de 1824, pendant les vacances, et celle qu'il écrivit à son père, peu après son retour à Paris, le 31 août 1824.

Les vacances terminées, dans son bourg natal de la Côte-Saint-André, le 25 juillet, Berlioz, élève de Lesueur, s'était retrouvé à Paris quatre ou cinq jours plus tard. Il a raconté dans ses *Mémoires*, les luttes qu'il eut à soutenir avec sa famille, sa mère principalement, afin d'obtenir

1 Entre autres les diplômes universitaires d'Abraham Berlioz, ses nominations de sous-préfet et de préfet, etc.

la permission et les subsides indispensables pour continuer ses études musicales. Son pere finit par céder. Hector quitta la Côte subitement, presque en secret, et c'est probablement peu apres son arrivée à Paris qu'il écrivit cette premiere lettre, incompletement datée, à son oncle :

*A Monsieur Berlioz Avocat*
*General à la cour Royale de Grenoble*
*A St-Etienne de St-Geoirs par la côte St-André*
*Isère*

Paris ce Vendredi

Mon chez oncle

Ce n'est point a la negligence ni a l'oubli de mes devoirs qu'il faut imputer mon si long retard a vous ecrire. Le vrai motif est que je n'osois le faire, vous sachant irrité contre moi ; je ne savois comment excuser mon départ, quoique certainement, papa vous ait donné après, les motifs du secret dont il fut enveloppé Il m'en a bien couté de m'éloigner de vous, sans vous avoir fait part, de la nouvelle détermination que j'avois obtenu de sa tendresse ; il m'en a couté encor davantage d'embrasser ma carriere, que vous reprouviez, et qui devoit causer tant de chagrins dans ma famille, mais qu'y faire ? ma funeste destinée m entraînoit malgré moi et toute autre occuppation m'auroit rendu le plus malheureux des hommes Il me semble en outre qu'avec les arts on ne peut payer a la société le tribut qu'elle attend de nous ; cette partie de nos connaissances et surtout la musique elève l'ame en lui donnant plus de sensibilité, et cette qualité etant la source de celles du cœur, la culture des beaux arts ne peut pas dépraver l'homme Quand *(sic)* a la celebrité plus ou moins grande qu'on peut y acquerir ; j'espere avec l'aide et l appui de mon Grand maître ; pouvoir m'y distinguer un jour Je ne crois pas que vous partagiez mes idées la dessus, mais j'ose esperer que je n'aurai par perdu votre affection, et que vous ne doutez pas de celle de votre respectueux et tendre neveu

Hector Berlioz

Veuillez présenter mes devoirs a ma tante et a Madame Dauriac [1]. La famille prudhomme m'a chargé de mille choses de leur part pour ces dames.

1 Abraham-Victor Berlioz avait épousé une demoiselle d'Auriac Son fils, né en 1820, est connu sous ce nom (Berlioz d'Auriac) en littérature.

Victor-Abraham Berlioz, né en 1784, avocat à la cour d'appel de Grenoble depuis 1811, chevalier de la Légion d'honneur, nommé en 1818 conseiller à la cour et, tout récemment (1824) avocat général, charge qu'il conserva jusqu'à sa mort, vers 1845 (?), était le dernier-né des quatre frères du père d'Hector. Il est présumable que celui-ci reçut une réponse assez favorable, et qu'une correspondance s'échangea entre l'oncle et le neveu dont il ne reste que ces six pages. Hector le chargeait d'être le médiateur entre lui et sa famille, toujours plus ou moins irritée contre lui, d'adoucir des rapports qui manquaient un peu de cordialité. Le Dr Berlioz voyant avec inquiétude l'état constant d'enthousiasme qui possédait son fils, et Hector répondant à son oncle, comme il avait déjà fait à son père (lettre du 31 août 1824), en citant l'exemple des grands hommes de génie dont les biographies l'avaient enchanté dès son enfance. (Il avait lu avec avidité la *Biographie universelle* de Michaud, dont il se souviendra souvent plus tard, notamment dans ses articles sur Bach et Hændel).

Au cours de l'année 1824, Hector avait essayé de composer une *Messe solennelle*, pendant ses vacances, il voulut revoir ce qu'il en avait fait, mais, écrivait-il à son maître Lesueur, « je suis demeuré si froid, si glacé en lisant le *Credo* et le *Kyrie*, que j'y ai renoncé. Je me suis mis à retoucher cet oratorio du *Passage de la mer Rouge* que je vous ai montré et que je trouve à présent terriblement barbouillé dans certains endroits. J'espère pouvoir le faire exécuter à Saint-Roch, à mon retour. »

L'oratorio fut, en effet, exécuté à Saint-Roch, le 28 décembre suivant; mais il semble bien — et notre lettre confirme cette hypothèse — que Berlioz, ayant retouché sa *Messe solennelle*, avait dû chercher à la faire exécuter la première. Les moyens matériels lui faisant défaut, il avait écrit tout simplement à .. Châteaubriand, « comme au seul homme capable de comprendre et d'accueillir une telle demande, pour le prier de me mettre à même d'organiser l'exécution de ma messe en me prêtant 1.200 francs ». Berlioz, *Mémoires*, chap. VII, fin. La réponse de Châteaubriand lui parvint le 31 décembre. « J'aime l'art et les artistes, répondait-il au jeune disciple de Lesueur, mais les épreuves où le talent est mis quelquefois le font triompher, et le jour du succès dédommage de tout ce qu'on a souffert. »

Force fut à Berlioz de chercher d'un autre côté, et, plus heureux qu'à un essai antérieur, il put s'entendre exécuter, à Saint-Roch, le 10 juillet 1825. Une « sixaine » de journaux louangèrent cette « composition de M. Hector Berlioz, élève de M. Lesueur », et *le Corsaire*, journal ami du jeune compositeur, constatait que ce « brillant début » avait produit « le plus brillant effet ».

C'est aux préparatifs de l'audition manquée de cette *Messe solennelle*, détruite plus tard par son auteur, (non sans qu'il en fît resservir quelques morceaux), que se rapporte la lettre adressée, après le refus de Châteaubriand :

*A Monsieur*
*Monsieur V. Berlioz*
*Avocat Général a la cour Royale*
*de Grenoble Rue neuve*
*Isère*

Paris ce 18 fevrier 1825

Mon chez oncle

Vous allez être sans doute étonné de l'objet de ma lettre, Je viens vous supplier d'être le mediateur entre mon pere et moi, L'extreme amitié qu'il a pour vous me fait esperer qu'il fera cas de vos conseils, et la conformité de vos opinions avec les siennes, ne peut manquer de lui faire voir, que si vous plaidez ma cause, vous la croyez celle de la raison.

Voila, ce que je puis dire en ma faveur.

D'abord, papa se croit parfaitement de sangfroid, ce qui lui donne, dit-il, un grand avantage, pour voir les choses sous leur vrai point de vue; sur mon état habituel d'Enthousiasme Dans sa derniere lettre, il commence par me dire, (que c'est a tort que j'espere que ma persévérance pourra le lasser ou que des succes pourront le faire revenir). Ce qui est avouer que, Lors même que je devrois devenir un Gluck ou un Mozart il ne consentirait jamais à ce que je sois musicien.

Est-on de sang-froid quand on pense ainsi ? reflechissez aux conséquences d'une pareille opinion. Je lui disois un jour que si tous les pères avoient agi comme lui, il n'y auroit jamais eu en Europe ni poëtes ni peintres, ni architectes ni sculpteurs ni compositeurs : Il me repondit « *eh ! le grand malheur.*

Etoit il de sangfroid ?

Vous pourrez peut-être m'objecter que Quand tous les pères qui se trouvent dans le même cas que le mien, penseroient de même, cela ne pourroit pas aneantir les arts, parceque les hommes nés dans les basses classes de la société, n'ayant rien à perdre, pourroient s'exposer aux perils de cette carriere épineuse, mais je vous répondrai encor, que si les opinions de ces hommes etoient les mêmes que celles de mon pere, ils devroient en conclure naturellement, qu'au lieu d'exposer leur carriere a la moindre chance, il vaut mieux prendre un etat sur, tel que ceux de charpentier cordonnier et autres. Donc les arts

seroient anéantis ; et je ne crois pas necessaire de mettre en question si ce seroit un malheur pour les nations civilisées.

Mon pere me dit ensuite que l'état d'enthousiasme detruit toutes les qualités du cœur et fait des hommes qui en sont possédés des etres faibles, immoraux, égoïstes et meprisables. Il me donne pour exemple Lafontaine, qui avoit abbandonné sa femme et ses enfans. Mais sans entrer dans le détail des raisons, qui engageoient l'illustre fabuliste, a en agir ainsi, et que tout le monde connoit ; je riposterai par l'exemple de Boileau du Grand Corneille, de Racine, de Gluck, de Gretry, de Lesueur et d'une infinité d autres ; Tous les cón emporains se sont accordés et s'accordent encor sur les qualités qui en ont fait des hommes recommandables indépendamment de leur genie. Et certes si l'auteur des Horaces, celui d Athalie, celui d'Iphigenie en tauride, celui du Silvain, et celui des Bardes n'éloient pas possédés du Demon de l'enthousiasme, je ne sais pas alors comment on doit appeler le feu qui les animoit.

Vous allez sans doute, mon cher oncle, me demander sur quoi je fonde des esperances de succès.

Je crois le temps de me faire connaitre au theâtre d'une maniere eclatante, extremement eloigné, mais j espere beaucoup d'une messe Solennelle, qui sera certainement executée d'ici en quatre ou cinq mois ; Dernierement j'avois voulu la faire entendre, comme vous l'avez peut être appris, mais l impossibilité de réunir, sans payer, le grand nombre d'artistes indispensable et sa trop grande difficulté d'exécution pour un ouvrage qui ne doit pas être répeté souvent, ont été des obstacles insurmontables Je viens de retoucher ma partition et d'en elaguer toutes les grandes difficultés, Je l ai de nouveau montré a Mr Lesueur qui apres l avoir lue attentivement pendant quatre jours, me l'a rendue en me disant : « Il est désesperant que « vos parens veuillent vous arreter, je ne mets plus le moindre doute « a ce que vous reussissiez en musique, on voit que vous irez gran- « dement. Il y a dans cet ouvrage une imagination inconcevable, « une masse d'idées qui m'étonne ; le défault (*sic*) c'est qu'il y en a trop ; moderez vous, moderez vous, tachez d'être plus simple. »

oilà ensuite ce qu'il a dit de ma messe a quelqu'un qui me l'a répété. « Ce garçon là, a une imagination du diable, sa messe est etonnante, « il y a tant d idées qu'avec sa partition j'en ferois dix des miennes ; « mais c'est plus fort que lui, il faut absolument qu'il lache sa bordée,

« il veut foudroyer son monde à toute force. » Les memes choses m ont été dites à peu pres par le chef d'orchestre de l'opéra qui après avoir étudié ma partition pendant 8 jours, s'est engagé à en diriger l'execution. J'ai reçu une lettre de complimens et de conseils, de la part de Mr Lefebvre l'organiste de St Roch ; qui avait assisté à la répétition que nous commençâmes, et que je ne laissai pas achever, la veille du jour ou je devois donner ma messe dans cette eglise Un Monsieur de ma connaissance lui parloit de moi directement, et entre autres choses Mr Lefebvre lui dit . « Ce sera peut-être dans quelques « années le premier compositeur que nous ayons. »

Tout cela est fait pour m'encourager ; mais ce sur quoi je compte principalement, c'est une certaine puissance motrice que je sens en moi, un feu, une ardeur que je ne saurois définir, qui se dirige tellement vers un seul point la grande musique, dramatique ou religieuse, que je ne l'eprouve pas meme pour la musique Legere, et que je ne ferais pas six pas pour assister a un opera comique

en resumé : = Il paroit que papa bien loin d'être de sang-froid, s'est tellement exalté l imagination, qu il m'ecrit actuellement des choses qu'il etoit bien éloigné de penser il y a un an ; = Il me semble évident que je reussirai , = il est certain que rien ne peut me faire changer de direction , et que mon père me considerant comme un fou, ce n'est pas moi non plus qui pourrois le faire revenir de ses preventions.

C'est pourquoi, mon cher oncle, je vous conjure de reflechir murement a ma situation, mettant a part tous les préjugés, et de plaider ma cause, moins pour moi, que pour rendre la tranquilité au plus tendre père ; si vous prenez mon parti, je ne desespère pas de retrouver le bonheur que son affliction nous a fait perdre.

Votre affectionné neveu

H Berlioz

Rue St-Jacques N° 79

Il est a présumer que l'avocat général Victor Berlioz fut convaincu par le ton de sincérité de son neveu, et qu'il contribua, dans la mesure de ses forces, a amortir les froissements qui ne manquerent pas de se produire entre ses parents et lui, jusqu'au jour ou l'Institut lui ayant décerné le *dignus intrare* a l'Academie de France a Rome, il fut reconnu officiellement que son obstination triomphait de tous les obstacles

En 1825, à l'époque ou les répertoires de l'Opéra et de l Opéra-comique

n'offrent aucun réel intérêt (Gluck ne reparaît guère qu'à la fin de l'année, rue Lepeletier) pour un musicien avide de « sublime » comme l'était le jeune Berlioz, ces deux théâtres étaient dans l'attente, l'un de Rossini, l'autre, de *la Dame blanche* de Boieldieu (10 décembre 1825), qui refit sa fortune. L'Opéra ne vivait guère que de la curiosité du public, qui venait y contempler les « merveilles » du nouvel éclairage au gaz, dans les *Bayadères* ou dans *Aladin ou la Lampe merveilleuse* Quant au Théâtre italien, « s'il eût été en mon pouvoir, écrira Berlioz dix ans plus tard, de mettre un baril de poudre sous la salle du théâtre Louvois, et de le faire sauter pendant la représentation de *la Gazza ladra* ou du *Barbiere* avec tout ce qu'il contenait, à coup sûr je n'y aurais pas manqué Le lecteur peut bien penser que mon sang s'est singulièrement refroidi et que mes opinions musicales se sont beaucoup modifiées ».

Seul l'Odéon, où Castil-Blaze faisait représenter depuis le 7 décembre 1824, son pastiche du *Freitschutz*, *Robin des Bois*, qui jouit d'un succès extraordinaire, pouvait donner au jeune étudiant une pâture musicale à son goût.

Aussi, dans sa belle et importante lettre du 18 février 1825 marquait-il sans déguisement son mépris pour la musique légère, la seule qu'il lui fût donné d'entendre à Paris en ce temps-là. Son esprit clairvoyant lui montrait déjà que les théâtres, « ces mauvais lieux de la musique », ne lui seraient pas hospitaliers L'avenir le lui fit bien voir. Et si la France y perdit un musicien de théâtre, la musique y gagna un grand symphoniste, dont l'œuvre, un demi-siècle après sa mort, soutient la comparaison avec les compositions instrumentales les plus célèbres de toutes les Écoles.

J.-G. Prod'homme

# BIBLIOGRAPHIE

## I. — SOMMAIRES DES PÉRIODIQUES MUSICAUX FRANÇAIS ET ÉTRANGERS [1]

**The musical Quarterly**, vol VI, n° 1, New-York (janvier 1920). — Charles D. Isaacson *A new musical Outlook, and War* — Herbert Antcliffe *The recent Rise of Chamber music in England* — Edwin Carty Ranck, *The Mac Dowell Colony at Pertersborough* — G Jean Aubry, *The new Italy* — Francis Rogers *Sophie Arnould* — Constantin von Sternberg, *The Chimera of Tradition* — Cesar Saerchinger *Musical Landmarks in New York* — Martial Ireno *Jacques Offenbach his centenary* — J A. Fuller Maitland *Of defects in musical instruments and their value* — Charles W Pearce *The futility of the anglican Chant* — Amy Lowell. *Some musical analogies in modern poetry.*

**Music and Letters, a Quarterly Publication**, Londres (janvier 1920) — G Bernard Shaw *Sir Edward Elgar* — A. Clutton Brock *On listenning to Music* — H Plunket Greene *The Future of the English Song I.* — Sydney H Nicholson *Music in Country Churches* — R R Terry *Sailor Shanties I.* — Violet Gordon Woodhouse *Old keyed Instruments and their Music.* — Harold Monro. *Words to Music.* — W Warde Fowler. *Léopold Mozart.*

**The Chesterian** (London, J. et W. Chester, éditeurs)

(Janvier 1920) — Prunières H ), *Music in French Society during the XVII th Century* — Fleury (H ), *The Flute and British Composers* (2e article).

(Fevrier). — Wm. Barclay Squire, *On Editing Old Music* — Franc Malipiero, *The History of Italian Melodramma* — G Jean-Aubry, *The Glory of Liszt* - Rosa Newmarch, *The Opera Season in Pray* — Edvard Grieg, *An unpublished Letter.*

(Mars). — Rosa Newmarch, *Purcell's Fairy Queen at Cambridge.* - Carl

[1] Cette rubrique est dorenavant ouverte dans le Bulletin. Les articles de fond et la bibliographie y figureront seuls à l'exclusion des comptes rendus de concerts. — Elle sera progressivement completée en ce qui concerne les Périodiques étrangers.

ENGEL, *Charles Martin Loeffler*. — HARVEY GRACE, *The Organ in the Concert Room*. — GABRIEL GROVLEZ, *Concerning a Performance of* CASTOR et POLLUX. — Dans chaque numero, lettres de Londres, de Paris, etc.

**Rivista musicale italiana**. Annee XXVII, fasc. 1. TURIN (mars 1920). — F. BALILLA PRATELLA : *Giacomo Carissimi ed i suoi Oratorii*. — M. CALLEGARI : *Il Melodramma e Pietro Metastasio*. — V. RACLI : *La Collezione Corsini di antichi Codici musicali e Girolamo Chiti*. — G. DE SAINT-FOIX : *Mozart et le jeune Beethoven*. — V. DE ROBERTIS. *Maggio della Defensa*. — G. BENVENUTI. *Noterella circa tre fughe attribuite al Frescobaldi e alcune ristampe moderne*. — *Arte contemporanea* : G. M. GATTI. *L'opera pianistica di Cl. Debussy*.

*Recensioni. Spoglio dei Periodici. Notizie. Elenco dei Libri. Elenco della Musica.*

**Courrier musical**, Paris (1er janvier 1920). — CH. MAUCLAIR. *Beethoven malgre lui*. — JEAN D'UDINE. *Technique et genie*. — A. LIR. *Musiques nouvelles*.

(15 janvier 1920). — CH. TENROC. *Suggestion sur le bravo*. — GABRIELLE CHOUDLEY. *Sur la musique negre*. — A. LIR. *Musiques nouvelles*. — R. D. DE MARATRAY. *Bibliographie*.

(1er fevrier 1920). — JEAN CHANTAVOINE. *Les Bibliothèques musicales*. — LÉON MOREAU. *Necessite d'un Congres mondial de musiciens*. — JOACHIM NIN. *Cadences dans tous les Tons*. — A. LIR. *Musiques nouvelles*.

(15 février 1920). — L. DE LA LAURENCIE. *L'exotisme dans l'ancienne Musique française*. — L. MARVY. *Chants populaires et chants populaciers*.

**Echo musical**, Paris (31 janvier 1920). — A nos lecteurs. — MAURICE EMMANUEL. *La Langue de J. S. Bach*. — GIULIO BAS. *Mélodie*. — JANE MORTIER, *Impressions d'Amerique*. — L. DE LA LAURENCIE. *Bibliographie*. — J. REMY-BIGOUÉ. *Œuvres nouvelles*. — J. A. *Necrologie. Louis Diémer*.

**Ménestrel**, Paris (31 janvier 1920). — D. A. SCHLEMMER. *La methode Jaques-Dalcroze*. — I. PHILIPP. *Louis Diémer*. — (9 janvier 1920). — CH. M. WIDOR. *Les Orgues de France*. — J. CHANTAVOINE. *Bibliographie*. — (16 janvier 1920). — E. VUILLERMOZ. *La Musique et la Cinégraphie*. — J. TIERSOT. *Souvenirs de cinq années*. — P. DE LAPOMMERAYE. *Bibliographie*. — (23 janvier 1920). — ALEX. CELLIER. *L'interpretation pianistique de la musique de Bach*. — J. TIERSOT. *Souvenirs de cinq années* (fin). — *Bibliographie*. — (30 janvier 1920). — J. CHANTAVOINE. *L'Evolution des Ballets russes*. — *Bibliographie*. — (6 fevrier 1920). — J. CHANTAVOINE. *L'Evolution des Ballets russes* (fin). — J. CHANTAVOINE. *Bibliographie*. — (13 février 1920). — RAYMOND BOUYER, *Petites notes sans portee* (XCI). — E. JAQUES-DALCROZE. *L'initiation au Rythme*. — J. CHANTAVOINE. *Bibliographie*.

**Monde musical**, Paris (15 et 30 janvier 1920). — GASTON CARRAUD. *Albert Roussel*. — BLANCHE SELVA. *Notes musicales sur un voyage au pays tcheque*. — A. MANGROT, *1920*. — A. MANGEOT. *Les violons modernes*. — *Une lettre inédite*

*de Debussy* — *Henri Morin* — *Un nouvel impôt sur la musique* — *L'Ecole Normale de Musique.* — Laurent Grillier. *Les Livres.*

**Tribune de Saint-Gervais**, XXIe année, Paris janvier 1920 — A Gastoué *Les instruments de musique dans l'Ancien Testament* *Nouvelles et comptes rendus* F. Raugel *De Rouen a Tourcoing. . l'Association generale pour la musique d'eglise* J Peyhot. *Une poesie de Guillaume Cretin* (fin) — Anne B. Bayart *Quelques temoins du passe liturgique des eglises de Lille.* — *Bibliographie.* — *Revue des Revues.*

II. — OUVRAGES

Bergmans (Paul). — **Notice sur Florimont Van Duyse.**
**126 pp. in-12, Bruxelles, Hayez, 1919**

Cette brochure évoque le souvenir d'un de nos meilleurs confrères belges du demi-siècle écoulé, Florimond Van Duyse, dont l'œuvre, peu connue en France parce qu'elle est écrite en flamand, est considérable et de la plus haute valeur.

Florimond Van Duyse, fils d'un poète renommé en son pays, est né à Gand en 1843 et y est mort en 1910 . soixante-sept années durant lesquelles il ne quitta pour ainsi dire pas sa ville natale et qui furent exclusivement consacrées à un labeur qui se porta tour à tour sur la composition, puis sur l'érudition musicale, tandis que des fonctions administratives et judiciaires qui eussent suffi à absorber la vie d'un autre homme occupèrent la majeure partie de son temps . les 33 dernières pages de la notice de M. Bergmans, remplies par le catalogue de son œuvre, nous apportent un témoignage frappant de cette activité.

Son principal ouvrage est son recueil d'anciens chants néerlandais : *Het oude nederlandsche lied*, paru de 1900 à 1908, en trois volumes, contenant plus de 700 chansons, profanes ou religieuses, dont l'auteur donne, en les commentant, les textes poétiques et musicaux monument considérable, le plus important recueil de chansons anciennes qui ait sans doute été publié dans aucun pays, et dont la France, au folklore pourtant si riche, n'a pas l'équivalent L'analyse de M. Bergmans, écrite en bon français, aura, entre autres avantages, celui de permettre à ceux qui voudront étudier ce livre imprimé en une langue qui a peu de lecteurs chez nous de se reconnaître et de se diriger d'une façon générale au travers de ses doctes développements

J T.

Boschot (Adolphe) — **Une vie romantique : Hector Berlioz**
**1 vol. in-12, Plon, Nourrit et Cie, 1920 ; prix, 6 fr. 50.**

Ce nouveau livre sur Berlioz résume et condense en 426 pages les trois volumes compacts que M A Boschot avait consacrés antérieurement à l'auteur de la *Damnation de Faust* sous les titres successifs de la *Jeunesse d'un romantique*, *Un Romantique sous Louis-Philippe* et le *Cré-*

*puscule d'un romantique*. Ce recit, qui, suivant le calcul de l'auteur, est cinq fois plus bref que le precedent, est en même temps mieux proportionné. Il a conservé la majeure partie du troisieme volume, lequel était excellent, et dans lequel M Boschot, craignant de prolonger outre mesure son *Histoire d'un romantique*, s'etait vu obligé de condenser les vingt-sept années les plus remplies de la vie de Berlioz, tandis que le premier livre s'etait étendu largement sur son enfance et ses premiers debuts, et que le deuxieme ne comprenait que onze a douze ans. Il était donc naturel que les retranchements portassent surtout sur les parties initiales. Peut être même ont-ils ete par endroits opérés avec excès C'est ainsi que l'histoire du *Requiem* (et encore mêlée à d'autres affaires) ne tient que cinq pages sur les 426 : c'est trop peu relativement a l'importance de cette œuvre dans la vie de Berlioz Mieux encore (et ceci est presque une gageure), l'episode de l hommage de Paganini est completement omis ! C'est là une injustice qu il n'est pas possible de ne point relever Apres l echec de *Benvenuto*, Berlioz etait définitivement perdu, terrasse, condamne pour la vie a de basses besognes, dans l incapacite materielle de recommencer aucun travail d'art. Paganini, par son geste aussi genereux et desinteresse qu'opportun, le releva et lui permit de revenir a son activite normale, d'ecrire *Romeo et Juliette*, d organiser ses tournees à l etranger, son intervention en faveur de Berlioz n eut guere moins d importance que celle du roi de Bavière pour Wagner, et qui donc aurait l idee d ecrire la vie de l'auteur de *Tristan* sans parler de Louis II ? Pour en finir avec les critiques, je dois noter que le nouveau livre contient encore trop de parties conjecturales, affirmees comme verités demontrees, sous couleur de psychologie Mais, cela dit, il faut louer hautement l'art avec lequel M Boschot a evoque et fait revivre la personnalite si passionnante, autant que passionnee, de Berlioz « Une vie romantique » : voila bien en effet un titre qui annonce tout le sujet Ce n est pas d aujourd'hui qu'on a dit que Berlioz fut le type de l'homme romantique, du romantique vecu : le nouveau livre le montre en action, tour à tour dans son milieu et dans l intimite de son âme, parmi la societé de son temps, en proie aux passions fatales, ou dans le feu de sa production geniale et presque toujours meconnue Pourquoi lit-on toujours des romans au lieu de chercher a s'interesser aux histoires vraies ? Celle-ci, presentee d'une façon si vivante, est un veritable roman, et la lecture en est aussi attachante que celle du recit des aventures les plus étonnantes de n importe quel heros imaginaire.

J. T.

RAUGEL (FÉLIX) — **Les Orgues de l'Abbaye de Saint-Mihiel. — Anciennes Orgues de la région meusienne** Preface de Ch. M Widor, 10 pl hors texte. Paris. *L'Echo Musical*, 1919, in-8° de XV, 94. pp.

Dans cet excellent ouvrage, ou l historien donne la main à l'artiste,

M. Raugel apporte une abondante et précieuse documentation à l'étude de la facture instrumentale. Non seulement, il décrit de la façon la plus détaillée nombre d'orgues de la région meusienne qui ne subsistent plus, à l'heure actuelle, qu'à l'état de souvenir, mais encore il replace ces orgues dans le milieu où, si longtemps, elles excitèrent l'émotion et la piété des fidèles : il les entoure des artistes qui les édifièrent et des modestes organistes qui s'assirent devant leurs claviers. La première partie du livre, qu'illustrent 10 reproductions de buffets d'un bel effet décoratif, traite de l'orgue de l'abbaye de Saint-Mihiel et la seconde partie se consacre à l'étude d'instruments plus modestes. Entre temps, M. Raugel donne de sages conseils sur la restauration des orgues anciennes, restauration qui, malheureusement, se trouve exposée, parfois, aux plus fâcheuses fantaisies.

L. L. L.

Combarieu (Jules), **Histoire de la musique**. Tome III : **De la mort de Beethoven au début du XX^e^ siècle**. 1 vol. gr. in-8 carré, de II-668 pages, avec de nombreux textes musicaux. Paris, A. Colin, 1920. **Br. 15 francs ; rel. 24 francs.**

Avec ce troisième volume, se termine l'histoire générale entreprise par le regretté Jules Combarieu et dont les deux premiers volumes, — depuis les origines jusqu'à la mort de Beethoven, terme primitif de l'ouvrage, — **avaient paru peu avant la guerre.**

Le siècle musical parcouru ici par l'auteur, est celui que nous connaissons, — ou croyons connaître — le mieux, et sur lequel les documents sont en plus grand nombre, et il est probable que si une mort soudaine ne l'eût terrassé en plein travail, Jules Combarieu aurait donné d'autres développements à certaines parties qui ne sont presque qu'esquissées. Les éditeurs, dans une note liminaire, nous expliquent que l'auteur avait lui-même corrigé les épreuves des quatorze premiers chapitres, sur les vingt-quatre que contient le volume, jusqu'à Richard Wagner inclusivement, laissant pour le reste de nombreuses pages rédigées et des indications assez précises. Il ne faut donc pas considérer les derniers chapitres comme l'expression définitive de sa pensée ; il est permis de supposer qu'il n'eût pas été aussi bref qu'il nous apparaît sur la partie étrangère, non seulement à l'époque contemporaine, mais encore au cours de tout le siècle précédent. Ainsi, toute la musique à l'étranger, y compris l'Allemagne depuis Brahms, l'Italie depuis Verdi, et la Russie depuis Glinka, est résumée en soixante pages, qui ne forment pas même le dixième du volume.

C'est hélas ! l'inconvénient des ouvrages très généraux et trop limités à la fois, que d'offrir de grandes inégalités. L'histoire des théâtres officiels français — parisiens — occupe, par exemple, un chapitre (onze pages seulement, il est vrai) ; mais, par contre, on ne trouve rien sur les institutions similaires de l'étranger. Certains sujets sont développés

au détriment d'autres, et si Wagner emplit, — et cela se comprend, — un chapitre de soixante pages à lui tout seul, de même que Berlioz, Liszt, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Franck et son école, certains compositeurs de second plan disparaissent un peu trop dans la foule des énumérations hâtives. Cornelius, par exemple, est à peine cité, et encore lui attribue-t-on la paternité du fadasse *Trompette de Säckingen* de Nessler ! (p. 623).

On peut donc reprocher à ce travail un certain manque de proportions, provenant de l'abondance plus ou moins grande des documents que l'auteur avait sous la main, et que lui fournit, notamment, la *Revue musicale*, qu'il dirigea avec une louable sollicitude pendant une dizaine d'années, ainsi que les recherches personnelles qu'il avait dirigées sur tel ou tel sujet. Il est une autre critique, d'ordre plus matériel, à lui adresser, mais qui a son importance : bien que d'une typographie très soignée, ce volume offre de nombreuses et parfois graves incorrections dans les noms propres : Leon Cavallo, par exemple, pour Léoncavallo, Wandyczewski au lieu de Mandyczewski ; des inexactitudes, des lacunes, qu'il eût été aisé de combler. Ainsi, Ed. Tinel (p. 633) est encore désigné comme vivant et dirigeant le Conservatoire de Bruxelles : or, il est mort en 1912. *Les Pêcheurs de perles* (p. 449) sont datés de 1893 ; dans le répertoire de l'Opéra (pp. 445-446), *La fête chez Thérèse* est placée à l'année 1882, et le *Lohengrin* de Wagner est oublié. Pour l'Opéra-Comique, la liste du répertoire s'arrête en 1910 : il eût été facile de la pousser, comme celle de l'Opéra, jusqu'en 1914. Quelques lignes sur le Théâtre italien n'auraient pas été inutiles, au même chapitre sur les théâtres officiels, etc., etc. Enfin, l'utile index des trois volumes est fort incomplet.

Ce sont là imperfections matérielles auxquelles il sera facile de remédier dans une nouvelle édition, qui sera certainement prochaine, car l'ouvrage de Combarieu — nunc, en outre, à la fin de chaque chapitre, d'une riche bibliographie indiquant au lecteur les sources et parfois les éditions musicales à consulter — ne manquera pas de devenir rapidement classique, et quasi-indispensable.

Ainsi que l'écrivait l'auteur, dans sa préface, datée de juillet 1916, « la musique occupe une place nécessaire dans l'éducation nationale, dont les organes essentiels sont intangibles de tout temps. Elle ne sera pas abattue par la tempête effroyable dont les secousses retentissent sur le monde entier, et puisera même dans le bouleversement profond des éléments où tiennent ses racines, une sève nouvelle .. La fonction de la musique sera demain plus grande qu'elle était hier. Nous occuper d'elle en ces heures tragiques, c'est encore servir, avec nos faibles moyens, les intérêts certains de la civilisation ».

Jules Combarieu, en ajoutant à ses nombreux travaux musicographiques la vaste synthèse qu'est cette histoire générale de la musique, a rendu, en effet, un véritable service dont peuvent lui savoir gré, non

seulement les profanes, mais même les spécialistes ; les uns et les autres trouveront, dans ses deux mille pages, maint renseignement utile qu'ils ne découvriraient qu'au prix de longues recherches, et aussi des vues d'ensemble sur la formation, l'évolution des genres et leur relation avec la vie sociale, qui peuvent être parfois discutables, mais qui sont toujours intéressantes sous sa plume.

J. G. P.

LANDORMY (PAUL). — **Brahms** (Collection des Maîtres de laMusique). Paris, F. Alcan, 1920, in-8° écu de 212 pp.

Personnalité assez complexe, et difficilement accessible à la mentalité française, Johannès Brahms a déjà été l'objet de nombreux travaux tant en Allemagne qu'en France. Aprement discutée par les uns, portée au pinacle par les autres, cette curieuse figure de musicien demandait à être examinée à la lumière d'une critique à la fois impartiale et souple. M. Paul Landormy s'est chargé de ce soin, et le livre dont il vient d'enrichir la Collection des Maîtres de la Musique met au point la question Brahms. Désormais Brahms, avec ses qualités et ses défauts, prend la place qui lui est due dans l'histoire de l'art musical. C'est à la fois un savant et un tendre « poète musicien », qui excelle dans certains genres, mais qui, sous l'impulsion d'admirateurs maladroits et imprudents, s'engagea dans des voies qu'ils n'aurait pas dû suivre.

Sa vie se déroule en une mélancolie nostalgique et douloureuse qui passera dans sa musique. Elle s'écoule sans présenter rien de saillant, à part la fervente affection dont Brahms entoura Robert et Clara Schumann. M. Landormy scrute, en psychologue, le mystère des relations de Brahms avec Clara Schumann et conclut qu'il s'enferma dans la formule de l' « amitié amoureuse ». Son héros est un pur allemand ; joyeux et cordial avec ses amis, enragé de tourisme et de bonne chère, il devient cassant et agressif envers les indifférents ou les adversaires ; par dessus tout, il tient à son indépendance, et sa sensibilité foncièrement germanique nous déroute par les contradictions qu'elle révèle, par le conflit permanent qu'elle affiche entre le rêve et le goût des jouissances matérielles.

M. Landormy étudie minutieusement, d'une plume savante qui n'ignore aucun des secrets de la technique, l'œuvre considérable laissée par le musicien de Hambourg. En des pages d'une rare finesse de pensée et d'écriture, il définit la manière de Brahms, dont témoignent si éloquemment les intermezzi et les pièces de demi caractère du musicien ; il évoque ce jeu d'images inconsistantes et décolorées qui, mollement, naissent et s'évanouissent, comme à travers les brumes d'un rêve. Supérieur dans la musique de chambre et dans le lied, genres qui convenaient mer-

veilleusement à sa nature désenchantée, amoureuse de la grisaille sentimentale, mais qui associe sans ménagements l'abondance et la retenue, Brahms eut le tort de suivre les conseils des « Brahmines » et de s'aventurer sur le terrain symphonique. Sa personnalité s'affirme moins dans le choix des thèmes qui rappellent trop souvent ceux des classiques et aussi ceux de Schumann et de Mendelssohn, que dans la façon dont il les met en œuvre. Brahms n'était pas né symphoniste, et la coterie qui l'entourait, en voulant le rapprocher de Bach et de Beethoven — les 3 B d'Hans de Bülow — suscitait des comparaisons dangereuses. Il ne sut pas résister aux sollicitations téméraires de ceux qui lui demandaient de « travailler à la manière de Beethoven ». D'où ses symphonies abstraites, souvent lourdes et scholastiques. Ainsi que l'observe justement M. Landormy, Brahms aurait pu, en restant lui-même et en renonçant à l'imitation des classiques, créer « la symphonie intime et familière ». — Il a passé à côté de cet idéal nouveau qu'il était si capable de réaliser et on l'a traité de classique attardé. — Mais, dans nombre de ses compositions, il ouvre tout grandes les portes qui nous permettent de prendre contact avec une sensibilité étrangère. Sachons donc l'écouter sans parti pris.

En résumé, livre solide et qui fait penser.

L. L. L.

---

## ERRATA

Une erreur s'est glissée dans notre article : *Essai de chronologie de quelques ouvrages de luth de l'École française du XVII^e^ siècle* (Bulletin n° 5, p. 228) : *L'Album amicorum* de Frédéric de Bothnie n'est pas un imprimé ; c'est un manuscrit qui est conservé au British Museum sous la cote. *Add.* 16889.

L.L.L.

P. 201. Lire : *Musique et Musiciens de la Vieille France*, au lieu de *Musiciens d'autrefois*.

---

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

# QUELQUES OUVRAGES

## PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

G. ALLIX : *Lettres inédites de Berlioz à Gounet*. Grenoble, 1903.

*ANNÉE MUSICALE (L')*, par MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE, L. LALOY, DE LA LAURENCIE (F. Alcan). 1re année, 1911, 1 vol. in-8°, 10 fr. ; 2e année, 1912, 1 vol. in-8°, 10 fr. ; 3e année, 1913-1914, 1 vol. in-8°, 10 fr.

JANE ARGER : *La Cantate au XVII^e et au XVIII^e siècles, récits et airs de cantates réalisés et annotés par Mme Jane Arger*, Paris, Ronart (s. d.)

AD. BOSCHOT : *Hector Berlioz : La jeunesse d'un Romantique ; Un Romantique sous Louis-Philippe ; Le Crépuscule d'un Romantique*. 3 vol. Paris, Plon, 1907-1913.

CH. BOUVET : *Huit années de musique ancienne*. Paris, Chaix, 1917. — *Une leçon de Giuseppe Tartini et une femme violoniste au XVIII^e siècle*, Paris, M. Senart, 1918. — *Une dynastie de musiciens français, les Couperin*, organistes de l'église Saint-Gervais. Paris, Delagrave, 1919.

M. BRENET : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*. Paris, Fischbacher, 1900. — *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Paris, Picard, 1910 (couronné par l'Institut). — *Palestrina*, 3e édit. 1910. 1 vol. in-8 écu, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Haydn*. 2e éd. 1910. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Musique et musiciens de la vieille France*, 1911. 1 v. in-16, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *La Musique militaire* (Laurens).

J. CHANTAVOINE : *Correspondance de Beethoven*, 4e édit. Paris, Calmann-Lévy. — *Musiciens et poètes*. 1912. 1 vol. in-16, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Beethoven*, 7e édit. 1913. 1 vol. in-8 écu, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Liszt*, 3e édit. 1913. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

G. CUCUEL : *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*. Paris, Fischbacher, 1913. — *Études sur un orchestre au XVIII^e siècle*. Paris, Fischbacher, 1913. — *Les créateurs de l'Opéra-Comique français*, 1914. 1 volume in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

H. DE CURZON : *Meyerbeer* (les Musiciens célèbres), Paris, Laurens. — *La Musique, textes choisis et commentés* (Bibliothèque française XVII^e siècle). Paris, Plon, 1914. — *Mozart*. 1914. 1 vol. in-8, avec portrait hors texte, 3 fr. 50 (F. Alcan).

L. DAURIAC : *La Psychologie dans l'Opéra français*. Paris, 1897. 1 vol. in-12 (F. Alcan). — *Essai sur l'esprit musical*. Paris, 1904. 1 vol. in-8° (F. Alcan). — *Meyerbeer*. Paris, 1913. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

M. EMMANUEL : *Histoire de la Langue musicale*. Paris, Laurens, 1911, 2 vol. (couronné par l'Institut). — *Traité de l'accompagnement modal des Psaumes*. Lyon, Janin, 1913. — *Trente Chansons bourguignonnes*. Paris, Durand, 1917. 1 vol. 12 fr.

H. EXPERT : *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 23e volume. Paris, Sénart, 1908.

B. GALLET (Mme) : *Schubert et le Lied*. Paris, Perrin, 1907.

A. GASTOUÉ : *Cours théorique et pratique de chant grégorien*, 2e édition, Paris, *Schola Cantorum*. — *Méthode classique de piano élémentaire et progressive*. Paris, Senart. — *L'Art grégorien*. 2e édit., 1911. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

L. LALOY : *Claude Debussy*. Paris, Bibliophiles fantaisistes, 1909. — *La Musique chinoise* (les Musiciens célèbres). Paris, Laurens. — *Rameau*. 2e édit. 1909. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

P. LANDORMY : *Histoire de la Musique*. Paris, Delaplane.

L. DE LA LAURENCIE : *Le Goût musical en France*. 1 vol. 6 fr. (Joanin). — *L'Académie de musique et le concert de Nantes (1727-1767)*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1906. — *Rameau* (les Musiciens célèbres). Paris, Laurens. — *Lully*. 1912. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

H. LICHTENBERGER, professeur à la Sorbonne : *Richard Wagner, poète et penseur*. 5e édit. 1911. 1 vol. in-8, 10 fr. (F. Alcan) — *Wagner*. 4e édit. 1912. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan).

Dr MARAGE : *Mesure et développement de l'audition*. — *Petit manuel de physiologie de la voix*. — *Rééducation des surdités consécutives à des blessures de guerre*. Paris.

A. PIRRO : *L'Esthétique de J. S. Bach*. — *Descartes et la Musique*. Paris, Fischbacher, 1907. — *Dietrich Buxtehude*. Paris, Fischbacher. 1913.

E. POIRÉE : *Chopin* (les Musiciens célèbres). 2 fr. 50. Paris, Laurens. — *Essais d'esthétique et de technique musicales*. Paris, Fromont.

J.-G. PROD'HOMME : *Les Symphonies de Beethoven*. 6e édit., 5 fr. — *H. Berlioz*. 2e édit., 3 fr. 50. — *Gounod*. 2 vol., 7 fr., Paris, Delagrave. — *Écrits de musiciens*. 1 vol., 3 fr. 50, Paris, Mercure de France. — *Œuvres en prose de Richard Wagner*, trad. franç., 9 vol. à 3 fr. 50. Paris, Delagrave. — *Paganini* (les Musiciens célèbres). Paris, Laurens.

H. PRUNIÈRES : *Lully* (les Musiciens célèbres, Paris, Laurens). — *L'Opéra italien en France avant Lully*. Paris, Champion, 1913. — *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*. Paris, Laurens, 1913.

H. QUITTARD : *Un musicien en France au XVIIe siècle, Henri Du Mont*. Paris, Mercure de France, 1906.

TH. REINACH : *Plutarque. Dialogue sur la musique* (en collaboration avec M. Weil). Paris, Leroux. — *La musique des Hymnes de Delphes* (Bulletin de correspondance hellénique, 1893-1896.

G. DE SAINT-FOIX : *W.-A. Mozart* (en collaboration avec Th. de Wyzewa). Paris, Perrin, 1912. 2 vol. in-8°. 20 fr.

A. SOUBIES : *Le Théâtre italien de 1801 à 1913*. Paris, Fischbacher, 1913. — *Almanach des Spectacles*, Tome XLIV. Paris, Flammarion. — *Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts*. 4 vol. Paris, Flammarion.

J. TIERSOT : *Correspondance d'Hector Berlioz. Les années romantiques*. 1 vol. 3 fr. 50. Paris, Calmann-Lévy. — *Les Fêtes et les Chants de la Révolution française*. 1 vol., 3 fr. 50, Paris, Hachette, 1908. — *Notes d'ethnographie musicale*. Paris, Fischbacher, 1910. — *Gluck*, 3e édition, 1911. 1 vol. in-8, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Jean-Jacques Rousseau*. 1912. 1 vol. in-8 avec portrait, 3 fr. 50 (F. Alcan). — *Histoire de la Marseillaise*. Paris, Delagrave, 1915. — *Un demi-siècle de musique française (entre les deux guerres)*. 1918, 1 vol. in-8, 3 fr. 50. Paris, F. Alcan.

A. VINÉE : *Essai d'un système général de musique (Étude sur la Tonalité)*. Paris, Fischbacher, 1901. — *Principes du système musical et de l'harmonie théorique et appliquée*. Paris, Hamelle, 1909.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY